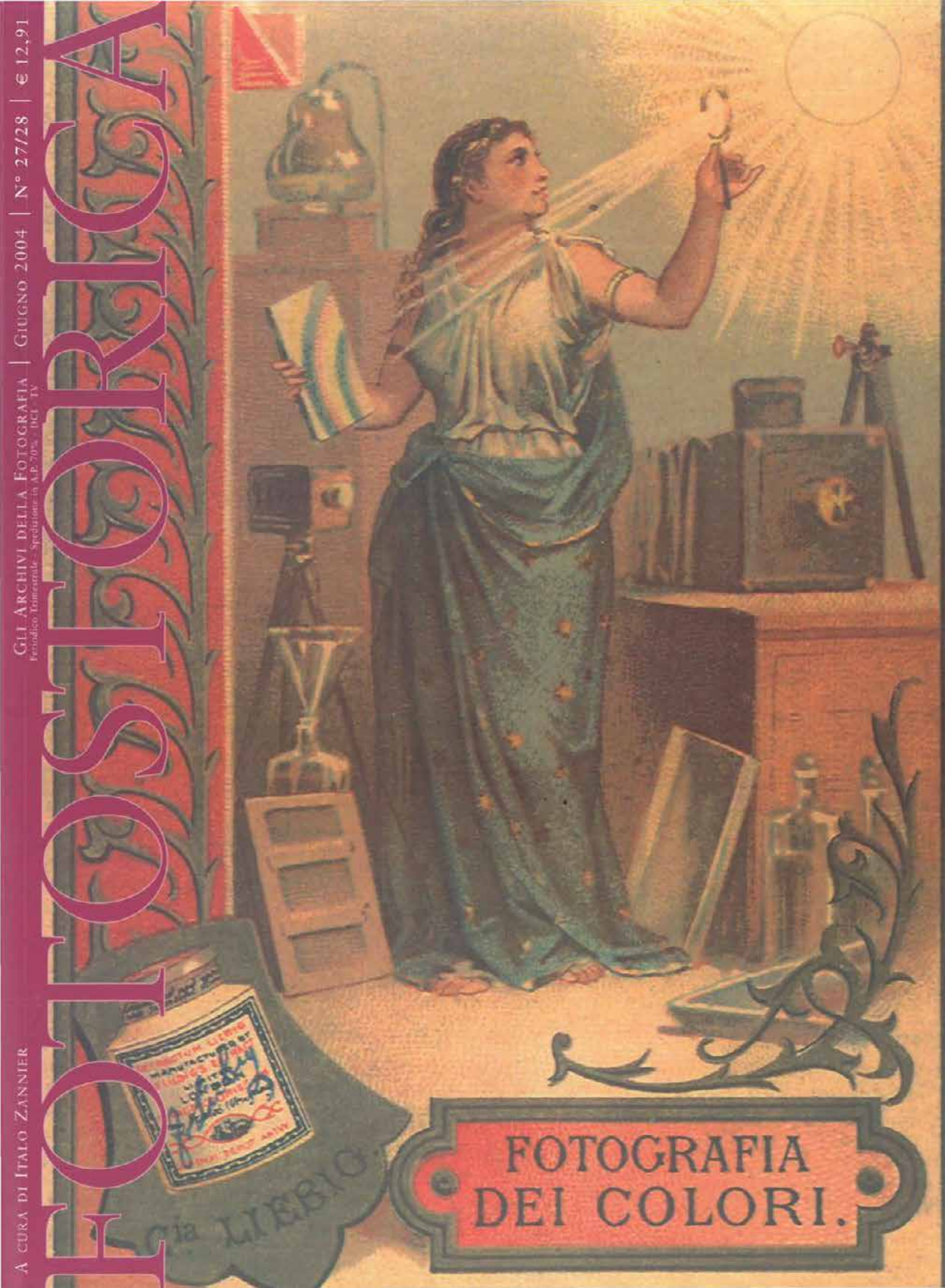
FOTOSTORIA

A CURA DI ITALO ZANNIER

GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA | GIUGNO 2004 | N° 27/28 | € 12,91

Periodico trimestrale - Spedizione in A.P. 70% - DCI - TV



All'*avanguardia* dal 1853

teniamo sempre presente il passato

Grafiche Zoppelli 1853 srl
Industrie grafiche
Viale della Liberazione, 40
31030 Dosson di Casier
Treviso, Italy

tel. 0422.382382
fax 0422.380406
isdn 0422.491925
info@zoppelli.it
www.zoppelli.it

FOTOSTORICA ©
Gli archivi della Fotografia

Nuova serie
N. 27/28 Giugno 2004

Cura scientifica di
ITALO ZANNIER

Direttore responsabile
ADRIANO FAVARO
Tel. 041 980499
e-mail: afavaro@provincia.treviso.it
info@fotostorica.it
www.fotostorica.it

Impaginazione
STUDIO MIGNANI

Comitato scientifico
FRANCO GIACOMETTI
Graphic designer
SILVIA BERSELLI
Centro per il Restauro e la Conservazione della Fotografia, Milano
ANNE CARTIER-BRESSON
Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies, Mairie de Paris
LAURA CORTI
Storica dell'Arte
CHARLES-HENRI FAVROD
Directeur Honoraire du Musée de l'Elysée, Lausanne
MICHAEL GRAY
Curator Fox Talbot Museum, Lacock Abbey

La responsabilità del contenuto degli articoli è dei singoli Autori. Si collabora alla rivista solo su invito.

Coedizione
S.V.E. Società Veneta Editrice
Amministrazione della Provincia di Treviso
Copyright © 2004

Autorizzazione del Tribunale di Treviso n. 962/95

Stampa
Grafiche Zoppelli, Dosson - Treviso

In copertina
Fotografia dei colori
post. 1907
dalla Collezione di "Figurine Liebig"
Archivio Zannier, Venezia

ISSN 1723-9354

Sommario

2/3 **Editoriali**

4 Televisione: dalla fantascienza alla realtà
Louis Olatiz

8 Curiosità da Schio
Italo Zannier

12 Intervista a Fabio Castelli
Silvia Paoli

18 Un recupero storico: Catone Ramello fotografo
Italo Zannier con un testo di Giuseppe Marchiori

22 Pro memoria - Due fotografi che hanno fatto la storia della fotografia italiana del dopoguerra
Carlo Mantovani e Tullio Stravisi
Italo Zannier

26 Attilio Barbon (1900-1987): taccuino di uno stampatore
Roberto Salbitani

Rubriche

32 LA FOTOGRAFIA ALL'UNIVERSITÀ
Fotografie di bambini
Elisabeth Stoney

34 I CONTEMPORANEI CONSERVANO
Francesco Nonino
Alberto Givanni
Arianna Novaga

38 Le mummie di Venzone
Adriano Favaro

40 Carlo Naya & Photography in Venice
Angelo Maggi

44 Le iniziative del CRAF - Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia
Walter Liva

45 I risultati della nuova stagione d'aste
Mario Trevisan

46 La fotografia in "Natura ed Arte"
Mita Scomazzon

47 La visione fotografica di Le Corbusier
Renzo Dubbini

48 LIBRI

Dossier
Ermanno Serrajotto
Angelo Tabaro
Ulderico Bernardi

51 Il mondo contadino veneto
Storia per immagini

55 La casa rurale

63 La famiglia

71 Il lavoro

79 Gli animali

87 Il costume

95 Gli strumenti

103 "Dal tempo/Nel tempo"
Antonio Zorzi - Fotografie 1935-1945
Giuseppe Vanzella

Editoriali

Solo di recente la fotografia è stata inclusa a tutti gli effetti tra i beni storico-culturali da tutelare. La conservazione e la documentazione iconografica vale dunque come qualsiasi altra testimonianza che riguarda il nostro passato. Per questo il lavoro del Fast, il Foto Archivio Storico Trevigiano, è a dir poco pioneristico nel suo genere. Ed è in questo contesto che si inserisce il progetto speciale Fotostorica, la rivista che ormai è diventata un punto di riferimento a livello nazionale ma anche internazionale per la conservazione e la valorizzazione del nostro patrimonio fotografico storico. Grazie anche, e questo va sottolineato, ad un editore coraggioso come Lele Candiago. Fotostorica, affiancando e sostenendo l'attività del Foto Archivio Storico Trevigiano, è diventata oggi, a pieno titolo, uno strumento indispensabile non solo per cultori ed esperti della fotografia storica. E ancora, Fotostorica è anche un importante mezzo al servizio di studenti, ricercatori ed insegnanti che hanno trovato importanti spunti per le loro attività. Tutti infatti ormai riconoscono che la fotografia costituisce anche uno straordinario ed insostituibile strumento per la comprensione della storia contemporanea. Va sottolineato come nella difficile ed onerosa strada intrapresa sul terreno della valorizzazione della fotografia come bene storico, la Provincia di Treviso sia stata affiancata anche dal sostegno attivo e partecipe della Regione Veneto. Siamo felici del fatto che la Regione manifesti il proprio riconoscimento al lavoro portato avanti con passione e professionalità dal Foto Archivio Storico Trevigiano. Sulla strada dell'intervento tracciato in questi anni, la rivista Fotostorica deve svilupparsi ancora, divenendo lo strumento di una politica culturale che sappia divulgare arte, storia, identità, tradizioni, in primis nella Provincia di Treviso e nel Veneto, ma anche in tutta Italia. Il tema di questo numero è delicato quanto importante: la nostra civiltà popolare e rurale. Un argomento che tocca le radici stesse della nostra cultura, che mira non solo al ricordo ma anche al rafforzamento dell'identità di un intero popolo che rischia d'esser perduta nel tempo. Per esplorare questo mondo la Provincia ha fatto sorgere il Museo etnografico "Case Piavone", perché la memoria del passato non solo non venga abbandonata ma possa anche farci da guida in futuro.

Luca Zaia
Presidente della Provincia di Treviso

Da anni, da quando almeno le trasformazioni del territorio delle nostre campagne hanno portato pressochè alla sua irriconoscibilità (rustici ridotti a macerie e abbandonati in mezzo a capannoni industriali, viadotti, rotonde, autostrade, che hanno sconvolto il paesaggio rurale) esiste una ricca produzione editoriale che va alla ricerca del paradiso perduto della vita agricola idealizzando un passato che data appena cinquant'anni fa.
Ma era veramente idilliaca la condizione della popolazione rurale, specialmente nel Veneto della fine 800 sino agli anni '70 del secolo scorso?
Se la vogliamo ricordare per il paesaggio, per la semplicità della vita, per alcuni valori (religiosità, laboriosità, famiglia patriarcale) forse la nostalgia è giustificata.
Ma basta percorrere il Terraglio, la strada storica che da Mestre porta a Treviso e che, fino agli anni '50 del '900 mostrava in tutto il suo splendore ampie distese di prativo, il verde di parchi e giardini, le eleganti linee delle ville patrizie e delle loro barchesse, mentre ora si intravede qualche prato fra capannoni, piccoli negozi, attività artigianali che le soffocano, per sentirsi venire una stretta al cuore.
Ma come vivevano i contadini in quei rustici, in gran parte abbandonati ma che ci mostrano ancora i bei camini, e i muri di cotto?
Gli spazi interni di quelle abitazioni erano ampi, ma venivano affollati da almeno venti, trenta persone, donne, uomini, bambini, vecchi, membri di due – tre famiglie conviventi.
L'esodo di massa a fine Ottocento di un impressionante numero di abitanti delle zone montane e agricole del nord d'Italia, in particolare del Veneto Orientale, in cerca di fortuna soprattutto nell' America del Sud, la dice lunga sulle condizioni di vita del mondo agricolo.
Malattie endemiche, la pellagra soprattutto, dovute a denutrizione e a condizioni igienico sanitarie deficitarie, ricorrenti crisi economiche, assenza dello Stato che lasciava alla carità di privati il dar sollievo alla folla di diseredati, queste le cause maggiori del fenomeno emigratorio che perdurò, con fasi alterne, sino al secondo dopoguerra, depauperando intere e ampie zone dell'attuale mitico Nordest di popolazione, facendo nel contempo perdere anche la memoria di costumi radicati da secoli.
In occasione di un libro di successo sulla casa rurale veneta (1975), ampiamente illustrato dalle fotografie di un centinaio di rustici ancora ben conservati, un rappresentante dei coltivatori diretti presente fra il pubblico, autorità, storici, sociologi e belle signore, si rivolse all'illustre oratore per chiedergli se sapeva come si viveva in quelle case solo qualche anno prima.
"Il pavimento era di terra battuta, non esistevano servizi igienici all'interno dell'abitazione, dovevamo quindi alzarci, magari di notte, in pieno inverno, e recarci nel casotto situato a fianco del letamaio per far fronte alle necessità corporali" spiegava con garbo ma con voce fremente l'agricoltore. "Non c'era acqua corrente, l'umidità proveniente da terra trasudava da quasi un metro di altezza delle pareti, il riscaldamento, così come la luce, era affdato al focolare e alle candele.....
Però ora Voi vi lamentate che molte di quelle cose siano andate distrutte, per lasciar posto, a fianco, a nuove costruzioni che assomigliano a palazzoni delle periferie urbane, anonime e stridenti con l'ambiente!"
Come dare torto allo sdegnato coltivatore diretto?
L'unica risposta che gli si poteva dare era che, mentre il capomastro ai tempi passati aveva costruito quei rustici, di cui rimanevano ancora poche vestigia, avendo come esempi illustri i grandi architetti edificatori di ville venete e delle maestose barchesse, oggi il geometra di turno doveva riferirsi alle anonime costruzioni delle periferie urbane, aggiungendo così al disastro paesaggistico il disastro culturale.

Emanuele Candiago
L'Editore

POVERA FOTOGRAFIA, VITTIMA DELL'ENCICLOPEDIA!

Baudelaire, nel 1859, l'avrebbe voluta "serva delle scienze e delle arti, ma la più umile serva, come la stampa e la stenografia, che non hanno né creato né sostituito la letteratura..."; sembra che in Italia questo anatema sia tuttora implicito nel mondo della cultura in generale, e specialmente in quella accademica, sospettosa (e preoccupata, dovendo aggiornare lo studio sui nuovi mezzi espressivi, proposti da una tecnologia che è d'origine dagherriana), nei confronti di tutto ciò che non discende dalla confortante tradizione umanistica, soprattutto letteraria.

Ma invece non c'è nulla di più "filosofico" della fotografia, che richiede intuizione, scelta...; lo diceva anche Strindberg: "la fotografia è filosofia"!

È un lamento antico; perlomeno il mio, che è noioso e isterico per molti, ai quali spesso segnalo – persino fermandoli per strada –, le ignoranti vessazioni nei confronti della Fotografia, "ultima ancella" anche in Italia, nonostante tutto, anche nell'indifferenza del grande mercato collezionistico, che all'estero conta invece su acquisti e vendite plurimiliardarie.

Eppure! L'Ignoranza sulla fotografia (cito ancora Moholy-Nagy, che nel 1925 profetizzava come l'"ignorante del futuro" sarebbe stato "colui che non conosce la fotografia", come allora la letteratura!), e intendo in particolare la sua storia anche sociologica (di obiettivi, pellicole, ecc., sono istruiti in molti, quasi che la fotografia fosse soltando una mera tecnica...); un'ignoranza che è dimostrata quasi quotidianamente.

L'elenco sarebbe lungo, e dovrebbe partire da lontano; si individuano, come prova di conoscenza, i venticinque "errori" dispersi nella "Storia della fotografia" di Lemagny e Rouillé, tradotta dal francese, edita dalla Sansoni senza però sottoporre prima e qualche esperto, perlomeno i capitoli sulla fotografia italiana!

E continuo: in luglio (ho persino pianto, quel mattino, leggendo il giornale), è apparso sul "Gazzettino" di Venezia un articolo con questo titolo: "Il dagherrotipo, invenzione casuale". Si trattava di una breve recensione di una mostra fiorentina sulla dagherrotipia in Italia. Daguerre, come i lettori sanno, aveva proseguito ricerche e conoscenze secolari, sui ben noti fenomeni della luce sui sali d'argento, e aveva quindi lavorato tenacemente per dieci anni, dopo gli accordi con Niépce nel 1829.

E continuo: nel "Dizionario delle scoperte scientifiche e delle invenzioni" della "BUR", Giorgio Riveccio offre a sua volta informazioni imprecise sull'invenzione della fotografia, ma rinvio il lettore di "Fotostorica" alla lettura, perché se ne accerti personalmente; a pag. 123 e a pag. 125 in particolare (Talbot, ad esempio, non è nel 1841 che inventa il negativo-positivo, ma già nel 1835 (è di quell'anno, in agosto, il primo negativo della storia), e propone pubblicamente il "Photogenic Drawing" nel 1839 (25 gennaio), quindi pochi giorni dopo la comunicazione sul dagherrotipo all'Accademia delle Scienze di Parigi (che è del 7 gennaio e non, come lì si legge, del 19 agosto, che è invece la data della "rivelazione definitiva del segreto, diffuso comunque il giorno dopo in tutto il mondo, con il manuale di Daguerre).

La calotipia (e non "Callotipia", come indica il sia pure autorevole Dizionario De Mauro!) va intesa come un perfezionamento del "Photogenic Drawing", e venne quindi proposta come tale nel 1841, pur essendo sperimentata nel settembre-ottobre dell'anno precedente). E così via.

Anche nel bel "Dizionario di Fotografia" Rizzoli-Contrasto (già segnalato in questa rivista), andrebbero corrette, sia pure nei dettagli, molte voci, persino relative ad altri Paesi, compresa la Francia; per l'Italia, correggerei tra le altre la Voce Monti Paolo (Berengo-Gardin, ad esempio, non fu tra i fondatori de "La Gondola", nella quale entrò in seguito, negli anni Cinquanta); quella su Ugo Mulas (la curatrice dell'archivio Mulas non è Maria (la sorella), ma Antonia (la vedova); su Franco Vaccari (non è Vaccari a porsi "sulla scia artistica" di Ghirri, semmai il contrario), ecc., ecc.

Ma è a dir poco sorprendente, la Voce "Fotografia" dell'Enciclopedia edita da "La Biblioteca di Repubblica"; nel volume ottavo, è talmente zeppa di errori da scandalizzare anche uno studente del primo corso di Storia della Fotografia.

Esemplare, e vale per tutto il resto, è la didascalia di una tra le più famose fotografie dagherrotipiche, la prima in cui appare un uomo, mentre quasi immobile si fà lucidare le scarpe in Boulevard du Temple a Parigi; è un'immagine dagherrotipica di mm 164x228, realizzata da Louis Jacques Mandé Daguerre nel maggio 1838, alle ore otto del mattino, attualmente conservata al Fotomuseum di Monaco, e fa parte di un trittico inviato da Daguerre al Re Luigi I di Baviera, dopo la divulgazione del procedimento di sua invenzione.

Ebbene, si legge invece: "Dagherrotipo sconosciuto, Scorcio di Parigi, 1843, Parigi, Musée d'Orday").

Non bastano le lacrime!

E ancora: un ritratto di Debussy, datato 1909, è indicato genericamente come opera di Nadar (che si intenderebbe "Il Grande") e invece è del figlio Paul; Nadar, tra l'altro, morì nel 1910 all'età di novant'anni e non fotografava da parecchio tempo). E ancora, non per mia cattiveria ma per legittima difesa della fotografia: a pag. 482 si dice che Nadar faceva ritratti "in dagherrotipia" (sic), mentre si trattava del collodio umido.

Ma l'elenco delle imprecisioni di storia della fotografia, oltre che degli errori, anche in questo caso, è troppo lungo per riportarlo qui integralmente, e quindi smetto.

Speravo un po' d'attenzione per la fotografia come prodotto culturale primario, perlomeno (e finalmente) in occasione dell'assegnazione di un Premio Antonio Feltrinelli dell'Accademia dei Licei nel 2003, per la prima volta a un Fotografo. Un premio di ben Sessantacinquemila Euro, credo il premio in denaro più alto mai attribuito a un fotografo nel mondo.

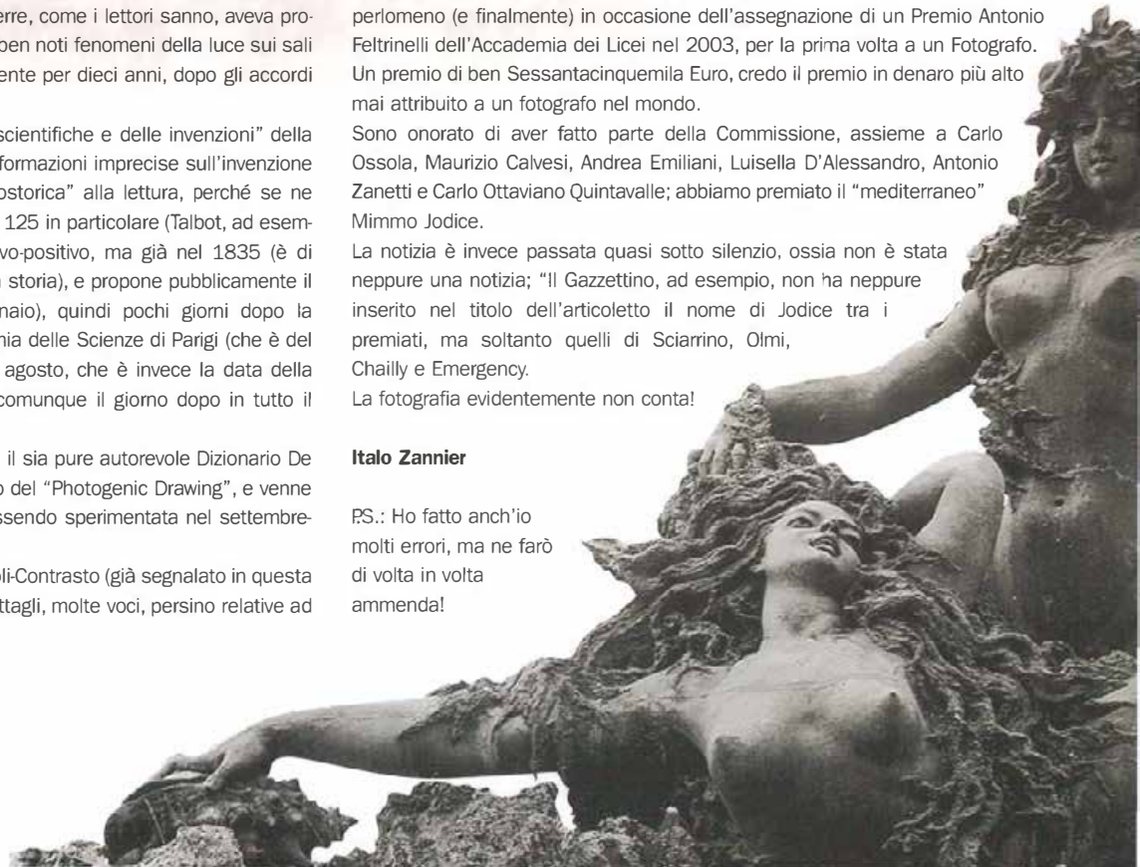
Sono onorato di aver fatto parte della Commissione, assieme a Carlo Ossola, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani, Luisella D'Alessandro, Antonio Zanetti e Carlo Ottaviano Quintavalle; abbiamo premiato il "mediterraneo" Mimmo Jodice.

La notizia è invece passata quasi sotto silenzio, ossia non è stata neppure una notizia; "Il Gazzettino, ad esempio, non ha neppure inserito nel titolo dell'articoletto il nome di Jodice tra i premiati, ma soltanto quelli di Sciarrino, Olmi, Chailly e Emergency.

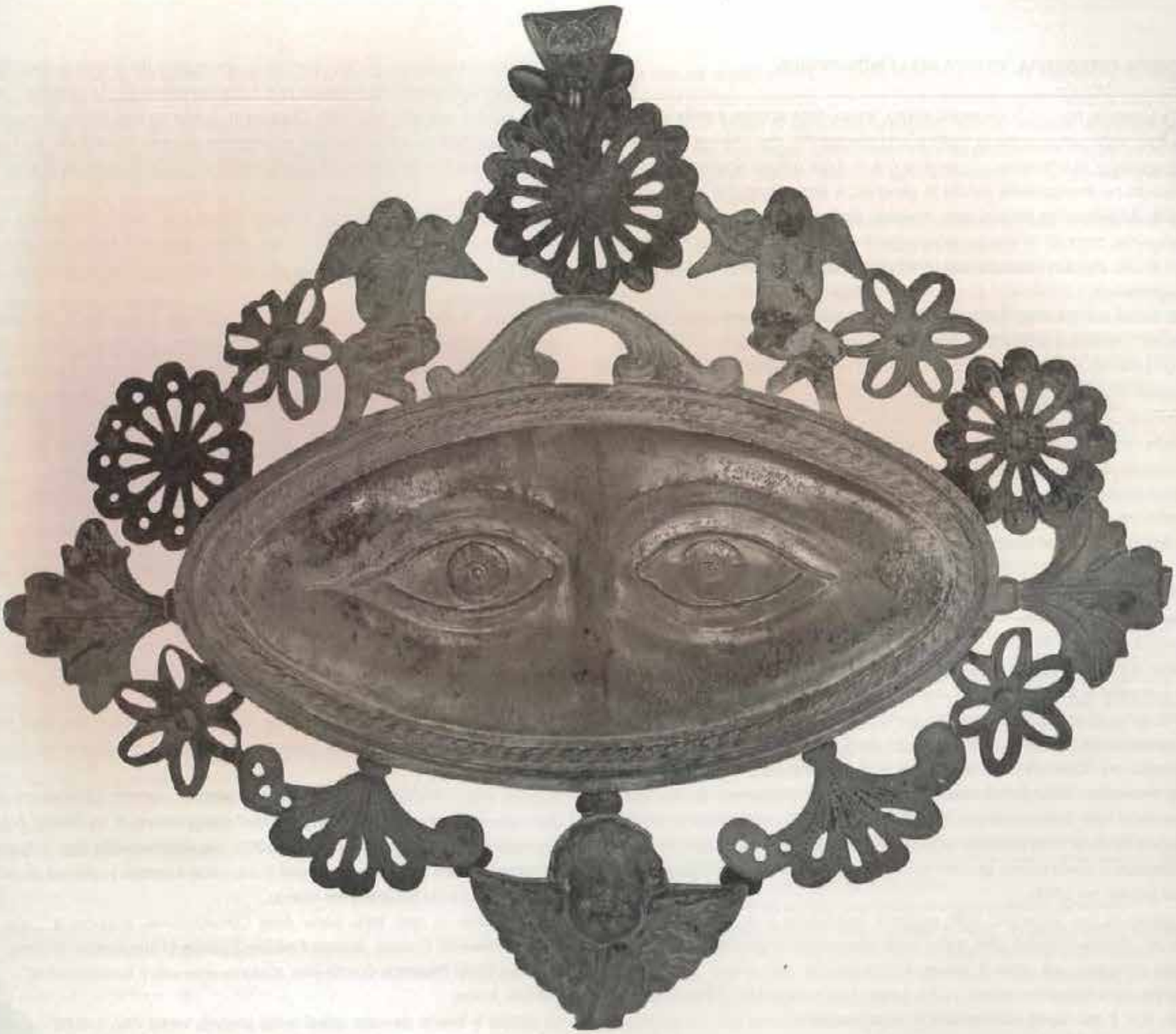
La fotografia evidentemente non conta!

Italo Zannier

P.S.: Ho fatto anch'io molti errori, ma ne farò di volta in volta ammenda!



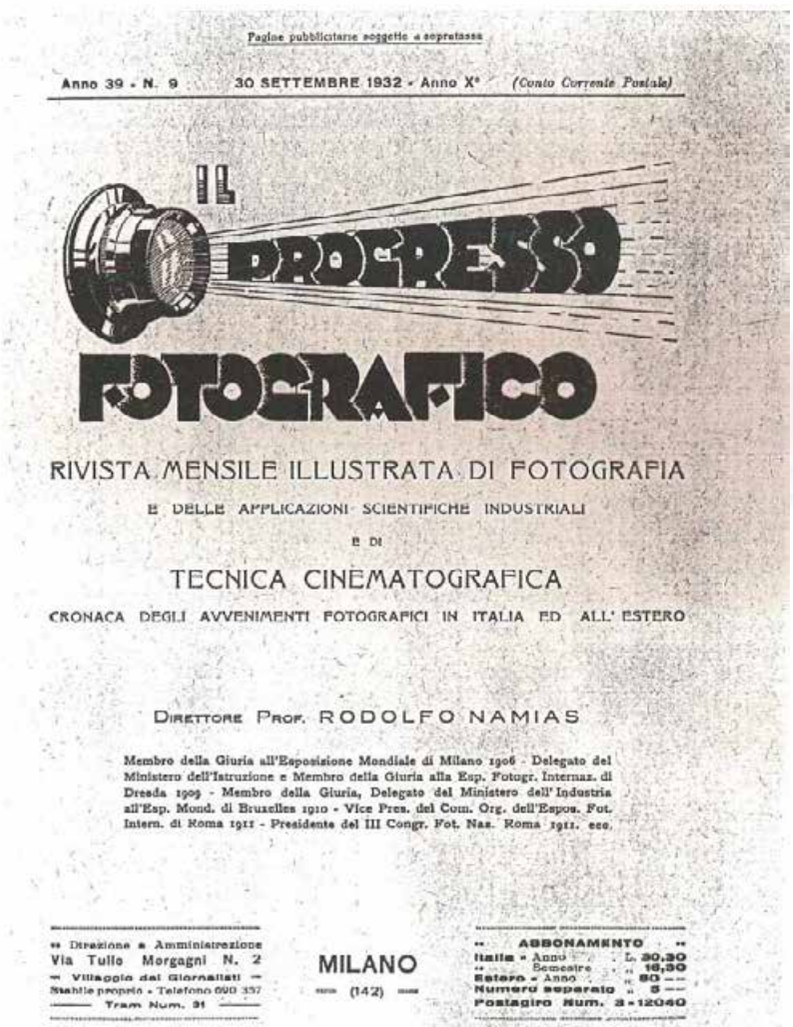
Pietro Poppi
La fontana delle Sirene (part.)
Bologna, Esposizione 1888,
Collezioni d'Arte,
Cassa di Risparmio, Bologna



Televisione:
dalla fantascienza alla realtà

Louis Olatiz

Il primo apparecchio televisivo – escludendo altri mezzi di trasmissione a distanza, che vanno dall'invio con i piccioni (Dragon-Nadar 1870), al "metodo Körn" (1904), a quello di Edouard Belin (1914) anticipato due anni prima dal nostro Umberto Ellero con la "Teleiconotipia" (cfr. "Fotologia n° 18-19) –, pare sia stato realizzato e reso funzionale, nel 1926, da un ingegnere



Pagine pubblicitarie soggette a sopratassa

Anno 39 - N. 9 30 SETTEMBRE 1932 - Anno X° (Conto Corrente Postale)

IL PROGRESSO FOTOGRAFICO

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA DI FOTOGRAFIA

E DELLE APPLICAZIONI SCIENTIFICHE INDUSTRIALI

E DI

TECNICA CINEMATOGRAFICA

CRONACA DEGLI AVVENIMENTI FOTOGRAFICI IN ITALIA ED ALL' ESTERO

DIRETTORE PROF. RODOLFO NAMIAS

Membro della Giuria all'Esposizione Mondiale di Milano 1906 - Delegato del Ministero dell'Istruzione e Membro della Giuria alla Esp. Fotogr. Internaz. di Dresda 1909 - Membro della Giuria, Delegato del Ministero dell'Industria all'Esp. Mond. di Bruxelles 1910 - Vice Pres. del Com. Org. dell'Espos. Fot. Intern. di Roma 1911 - Presidente del III Congr. Fot. Naz. Roma 1911. ecc.

Direzione e Amministrazione
Via Tullo Morgagni N. 2
Villaggio dei Giornalisti
Stabile proprio - Telefono 690 357
Tram Num. 31

MILANO
(142)

ABBONAMENTO
Italia - Anno L. 30,30
Semestre " 16,50
Estero - Anno " 60 —
Numero separato " 3 —
Postagiro Num. 3-12040

scozzese, John Logie Baird. In una sequenza filologica sull'invenzione della televisione, è interessante il riscontro con studi e coerenti perplessità, ricorrenti nella pubblicistica anche in Italia, fino dal primo decennio del Novecento, quando le possibilità comunicative di questa tecnologia, già suscitavano entusiasmi ma anche ansie e preoccupazioni. Nel 1919 l'editore Hoepli dedicò anche uno dei suoi straordinari manuali alla "fototelefonia" e via dicendo: "Il Selenio", con testo di Umberto Bianchi e un esaustivo apparato iconografico. "Irto di formidabili difficoltà teoriche e pratiche, quello della televisione", precisa il Bianchi, "problema che affatica e tormenta da molti anni l'intelletto di non pochi cercatori e sollecita intorno alle proposte risoluzioni una curiosità veramente morbosa..."; sapesse quanto, oggi, il vecchio Bianchi! Che aggiungeva con speranza: "Lo studio della televisione si propone di porgere agli uomini il mezzo di scrutare gli abissi oceanici, l'interno dei vulcani, il fondo dei laghi, dei crepacci geologici, delle caverne inesplorabili, delle miniere crollate (...) di vedere l'immagine animata delle persone con le quali si conversa telefonicamente e di organizzare servizi di controllo, di allarme, di reportage giornalistico e di varia comunicazione"; peccato che, come mia nonna Lucia – che già s'era spaventata alla proiezione del primo film visto in una sala cinematografica – il dottor Bianchi non sia qui a confortarsi in quelle suggestive previsioni, ormai avverate, con allora però imprevedibili conseguenze. Nel 1932 c'erano comunque altre perplessità e un dubbio: "La televisione diverrà realmente pratica?", titolava Rodolfo Namias un articolo ne "Il Progresso fotografico" del mese di settembre, che riportiamo qui integralmente, soprattutto come curiosità. La storia delle immagini comprende anche queste titubanze, a volte persino suscitate dalla pigrizia, dalla inconscia volontà di lasciare le cose come sono; persino il passaggio dal dagherrotipo alla lastra al collodio e da questa alla pellicola di celluloide e gelatina, e dalle grandi camere alla piccola "Leica", ebbe i suoi antagonisti, ma il progresso ineluttabile va avanti, non per cattiverie ma per necessità. Evviva la Televisione (che io però vedo con parsimonia, raramente)! ■

La televisione diverrà realmente pratica ?

I pareri sulla praticità della televisione sono discordi.

Il grande inventore francese Eduard Belin al quale si devono i primi apparecchi di trasmissione delle fotografie su filo telegrafico e successivamente la trasmissione per radio, si dimostra assai scettico in proposito. Ecco i termini coi quali egli si è recentemente espresso:

« Da quattro anni a questa parte nessun serio progresso è stato apportato alla realizzazione pratica della televisione. In sostanza, fino a quando non si riuscirà a trasmettere a distanza le immagini con la

(1) Il borace ha la formula $Na_2 B_4 O_7 + 10 H_2 O$ mentre il perborato ha la formula $Na BO_3 + 4 H_2 O$.

(2) Gli abbonati possono richiedere il perborato come molti altri prodotti chimici d'uso domestico all'Amministrazione la quale si propone solo lo scopo di agevolarli.

stessa chiarezza e precisione con cui oggi si trasmettono i suoni, la televisione non uscirà dal campo di esperimenti di laboratorio ».

Per ora siamo lontani da questi risultati. Il Belin, anzi, si domanda se potremo mai conseguirli. Tanto più siamo lontani dalla ricezione pubblica, che le notizie americane davano per raggiunta, e per la quale qualche sala americana si è perfino attrezzata.

Il Belin ha aggiunto che nei suoi laboratori è stata abbandonata qualunque ricerca al riguardo della televisione.

Invece un collaboratore dell'*Intransigeant* afferma, dopo osservata la trasmissione del Derby di Epsom (le famose corse all'ippodromo di Londra) che il grande miracolo della visione è un fatto compiuto. Invero le affermazioni dei corrispondenti e reporters dei quotidiani sono sempre da accettare colla maggior cautela. Ma tuttavia quanto egli dice (che riportiamo dalla Rivista Italiana di Cinetecnica) non può essere soltanto risultato di fervida immaginazione.

« Sopra uno schermo speciale — un po' più piccolo dello schermo ordinario della sala di proiezione in cui ci trovavamo — apparve una figura di uomo abbastanza distinta, che annunciò: « Presto assisterete al primo Derby che sia stato trasmesso per televisione. Ecco Epsom ».

« L'immagine scomparve insieme alla voce. Trascorsero in silenzio alcuni secondi. Poi fu sul principio tutto il rumore confuso, come il crepitio lontano di una mitragliatrice. Nello stesso momento una nebbia comparve sullo schermo, poi, a poco a poco fu rimpiazzata da una visione ancora indistinta e tremolante, che ricordava quella dei primi films. Il rumore si fece vicino nello stesso mentre che la visione diventava più netta. Quindi, dalla grande macchia nera del fondo emerse l'immerso formicaio dei « Downs ». Rapidamente la folla si fece più distinta. Si udiva adesso la voce rauca dei « Bookmakers » che gridavano le loro offerte e il rumore sordo della massa che loro rispondeva. Non eravamo ancora al particolare brillante del film, ma l'insieme era netto e riconoscibile. A un certo momento la folla sembrò aprirsi e il rumore si fece assordante: l'arrivo del Re. La sua figura era poco riconoscibile, ma si vedeva la folla salutarlo e migliaia di braccia agitarsi ».

Nei giornali di Milano si è parlato testè delle esperienze di televisione alla Mostra della Radio che ha avuto luogo in settembre a Milano.

Ecco ciò che i giornali hanno pubblicato:

« Giungere a volgarizzare, a semplificare gli apparecchi trasmittenti e riceventi delle immagini fino a renderli pratici come qualsiasi altro apparecchio radio, è un sogno ancora lontano: per ora, per la complessità delicata dei congegni, la televisione è riservata esclusivamente ai tecnici. Merito particolare dell'Italia è quello di aver compiuto il maggior cammino verso quest'auspicata popolarizzazione trovando un sistema di trasmissione delle immagini mediante un impianto che — se

non è ancora tale da poter essere accessibile agli amatori — è però il più semplice che si conosca.

« Tale sistema, funziona durante la Mostra della Radio, al primo piano del palazzo della Permanente, dove l'Eiar ha installato il proprio impianto, trasportandolo dalla sua sede di Roma nella nostra città.

« L'impianto è relativamente semplice; in un gabinetto denominato « auditorio », sono installati quattro grandi « occhi elettrici » somiglianti per forma a quattro riflettori che raccolgono l'immagine della persona che, dinanzi ad essi, parla da un comune apparecchio telefonico.

« L'immagine raccolta dagli « occhi elettrici » viene a sua volta ricettata dagli apparecchi riceventi e sul filo telefonico viene trasmessa in altri ambienti — situati in diversi punti del palazzo — dove chi siede all'apparecchio telefonico può non soltanto udire il suo interlocutore, ma vederlo nel volto e nei gesti precisamente come se lo avesse dinanzi ».

Qui come si rileva, la trasmissione delle immagini avviene su filo, ciò che riduce assai le difficoltà mentre limita l'utilizzazione (1).

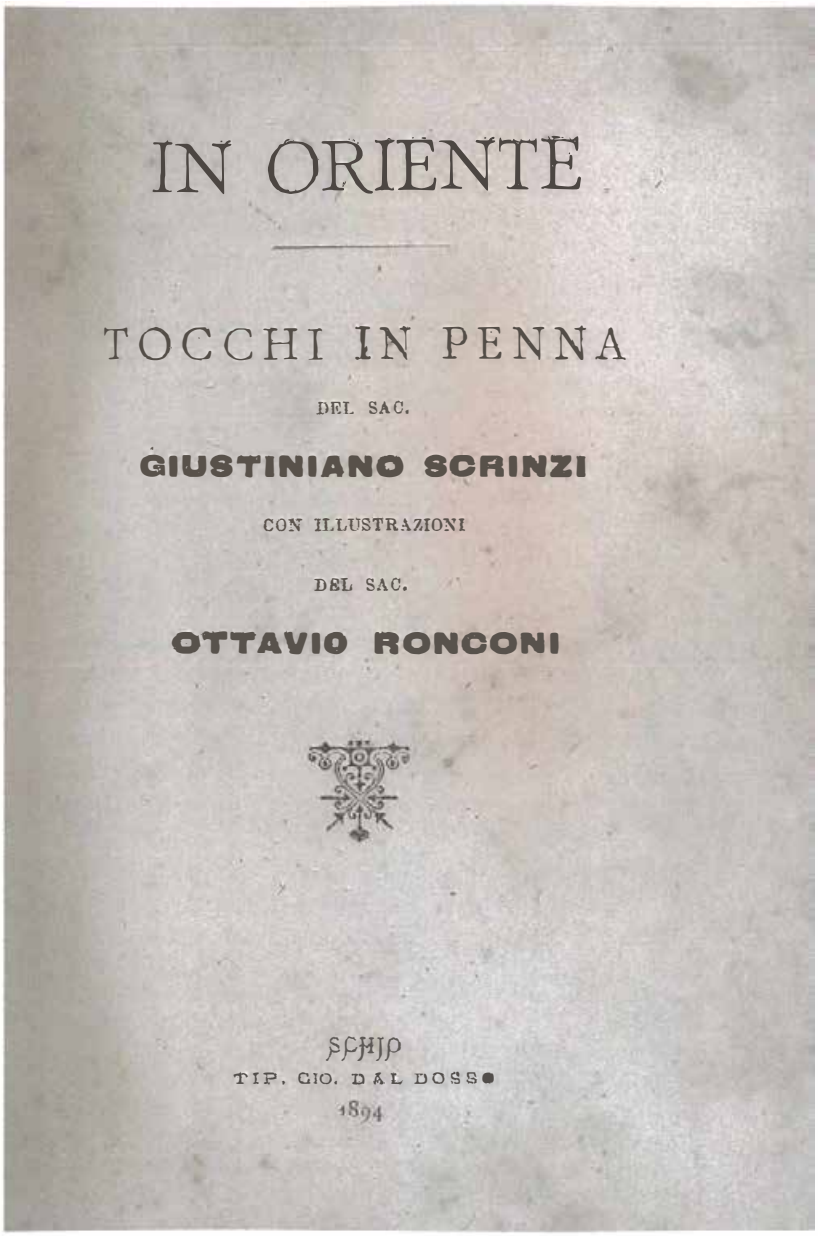
L'importanza pratica della televisione sta forse nei suoi rapporti colla cinematografia. L'ing. Thum un tecnico tedesco della cinematografia che ha studiato anche i sistemi di televisione apportandovi dei perfezionamenti, prevede che una delle grandi applicazioni in questo campo sarà la rapida riproduzione delle pellicole di attualità, nel senso che queste potranno essere spedite colla massima celerità alle stazioni trasmittenti e da queste immediatamente radio-diffuse. Tuttavia è da prevedere che i campi aperti alla televisione, non appena essa sarà uscita dalle prime inevitabili imperfezioni ed incertezze, saranno assai più vasti ed assumeranno un'importanza ancora oggi difficilmente immaginabile.

(1) Quanto da noi osservato alla Mostra della Radio, ci permette d'affermare che la televisione è bensì un fatto compiuto, ma ancora i risultati ci sembrano assai modesti. Nelle prime dimostrazioni fu trasmessa una piccola immagine poco nitida e poco luminosa percettibile solo a poche persone. Poi fu trasmessa sullo schermo un'immagine ingrandita potendo così essere osservata da molto pubblico. Ma non sono risultati da giustificare per ora impianti complessi assai costosi.

Curiosità da Schio

Italo Zannier

È un volumetto di 158 pagine in 12°, dal titolo "In Oriente. Tocchi in penna", opera del Sac. Giustiniano Scrinzi, con illustrazioni del Sac. Ottavio Ronconi!
Edito nel 1894 dalla "Tipografia G. Dal Dosso" di Schio, è giunto "per caso" nella mia biblioteca, scelto in antiquariato in quanto illustrato da "vere fotografie", ossia non da riproduzioni a stampa d'inchiostro, bensì ottenute su carta fotosensibile ai sali d'argento, una rarità in questi anni, mentre si tendeva piuttosto alla trascrizione in xilografia o in litografia (più raramente in fotocollografia), nell'attesa di migliori e più economiche tecniche: la similigravure, la zincografia, l'heliogravure e infine l'offset.
Le undici fotografie inserite nel volume sono stampe su "carta salata" che, a detta anche di Luigi Sassi – uno tra i massimi manualisti dell'800 –, oltre ad essere gradevoli per la loro superficie opaca, "esigono un dispendio assai limitato", vantaggio che certamente il sarcerdote Giustiniano Scrinzi, nel pubblicare il libretto, non sottovalutò.
Si tratta di un curioso diario di viaggio in palestina avvenuto tra aprile e maggio del 1894, "rimandato per due anni di seguito – scrive Scrinzi –, a cagione di quel brutto zingaro che è il cholera, e fatto felicemente grazie a Dio!"


IN ORIENTE

TOCCHI IN PENNA

DEL SAC.

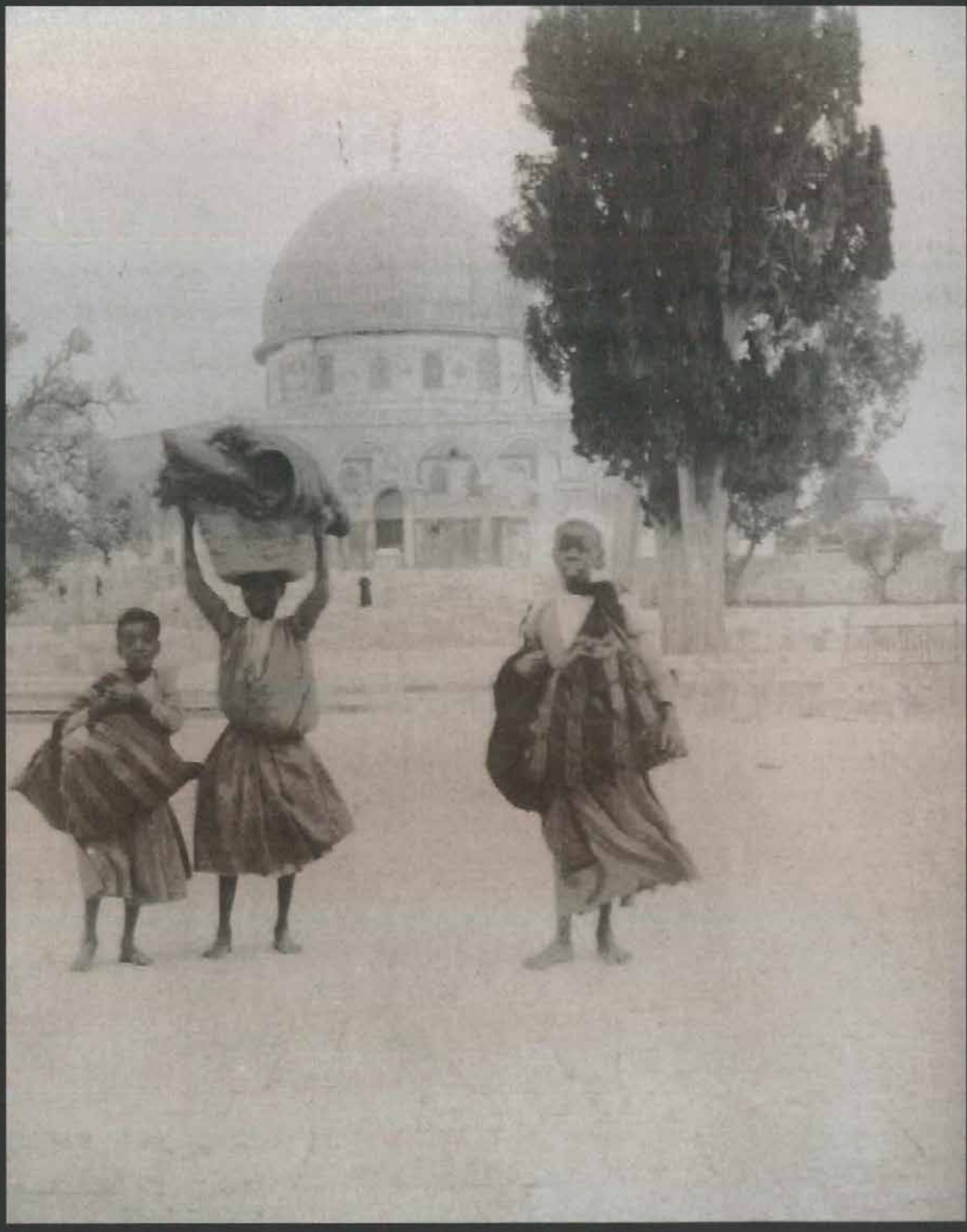
GIUSTINIANO SCRINZI

CON ILLUSTRAZIONI

DEL SAC.

OTTAVIO RONCONI

SCHIO
TIP. GIO. DAL DOSSO
1894

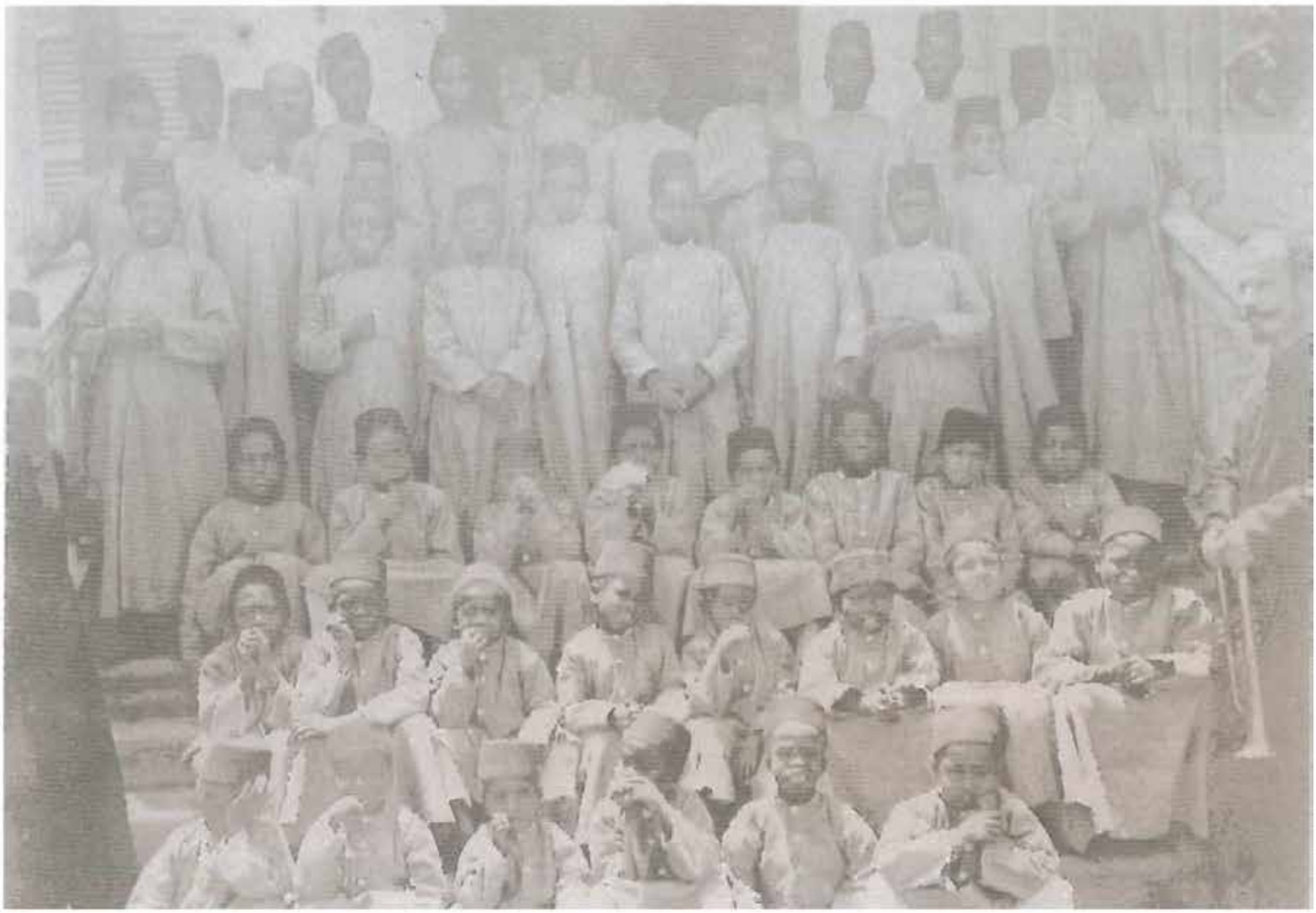


"E intanto – continua lo Scrinzi –, un altro amico (il suo collega sacerdote Ottavio Ronconi), che si era provveduto di una buona macchina fotografica, trasse delle vedute, dei gruppi, di quel che gli aveva fatto maggiore impressione".
I soggetti delle fotografie pubblicate sono comunque relativi soprattutto ai gruppi di pellegrini in posa, o di ragazzi ospitati nelle missioni, accanto però a qualche paesaggio e ad alcune vivaci scene di genere, colte tra Nazareth e Gerusalemme.
Un libro interessante, proprio perché è "minore" nell'ampia e aulica letteratura sul Grand Tour, scritto con accenti a volte persino najf, che segnalano la sorpresa e anche l'ammirazione per il paesaggio esotico e le scene indigene.
Il gruppo di pellegrini, veneti ed emiliani, erano partiti da Bologna l'11 aprile 1894, dopo essersi riuniti all'Hotel Roma (guarda caso, è l'Albergo che ho a lungo frequentato, durante gli anni di insegnamento al DAMS!), con destinazione Napoli, in diligenza, un viaggio sicuramente massacrante, perché probabilmente non si trattò di un "velocifero" a sei cavalli freschi e giovani, rinnovati a ogni stallo.
I pellegrini, scrive lo Scrinzi, "capitavano a due e due, a tre e tre, in abito che riteneva più o meno del sacerdotale; alcuni però di visibile non avevano ritenuto che il carattere impresso nell'anima"; vi erano rappresentate otto diocesi: Verona, Vicenza, Bologna, Ferrara, Treviso, Reggio Emilia, Padova, per un totale di ventitre persone.
Il rientro, un mese dopo, avvenne da Corfù sul piroscafo "Selinunte", fino a Brindisi; "si era in Italia e si andava a casa – conclude Scrinzi – l'indomani tutti o quasi tutti avrebbero potuto coricarsi nel loro letto.
Anche il "fotografo" Ottavio Ronconi – che ora elenchiamo tra gli sconosciuti fotoamatori italiani – si mise quindi al lavoro in camera oscura, per stampare in qualche centinaio di copie i suoi singolari appunti di viaggio. ■

Nota sulla "carta salata" secondo Luigi Sassi

"La carta deve eseere prima incollata e seccata poi sottoposta a bagno salato. È questa però un'operazione in più e che si può evitare unendo la incollatura alla salatura; così con un'unica soluzione si ottengono due scopi contemporaneamente. Si mettono 10 grammi di polvere arrow-root, di prima scelta, in una capsula di porcellana con pochissima acqua in modo da farne una pasta densa, omogenea e senza grumi. Vi si aggiunge quindi a piccole porzioni alla volta la seguente soluzione bollente previamente filtrata: Acqua distillata cc 300, Acido citrico gr 1, Cloruro di sodio gr 10.
Si mescola il tutto e si mette al fuoco la miscela mantenendovela fino ad ebbollizione, non cessando mai di rimestarla. Si lascia quindi raffredare, si leva la pellicola che s'è formata alla sua superficie e si distende la soluzione per mezzo di una piccola e morbida spugna sulla carta tenuta ben distesa su di una tavoletta da disegno mercè quattro punte. Lo strato dovrà essere uniforme per tutta la superficie. Si lascia pochi minuti in piano, indi si sospende perché asciughi al riparo dalla polvere. La carta così preparata si conserva indefinitamente. Occorre, a scanso di equivoci, segnare col lapis in un angolo, il rovescio della carte stessa. Il bagno sensibilizzato è costituito da: Acqua distillata cc 300, Nitrato d'argento gr 32, Acido citrico gr 24, Alcool cc 24.
La carta salata deve porsi a galleggiare per due minuti circa su questa soluzione, mettendo la superficie incollata e salata a contatto col liquido sensibilizzatore. Tolta la carta dal bagno d'argento, si lascia sgocciolare e si sospende in luogo completamente oscuro affinché si asciughi. (...) Le copie stampate debbono essere lavate a tre o quattro acque abbondantemente indi immerse in un bagno reso leggermente alcalino mercè l'aggiunta di qualche centimetro cubo di una soluzione di bicarbonato di sodio; indi lavate di nuovo in acqua pura".

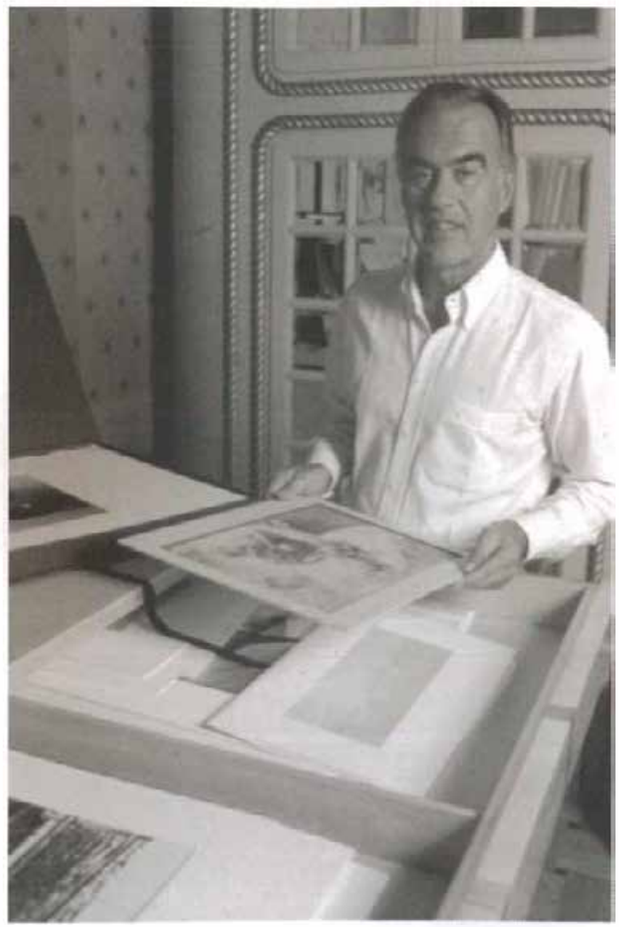
(cfr. L. Sassi, *Le carte fotografiche*, Hoepli, Milano 1899, p. 4, in Biblioteca Zannier)



Intervista a Fabio Castelli

Silvia Paoli

Giampietro Agostini
Fabio Castelli
s.d.



Com'è nato il suo interesse per la fotografia e per il collezionismo fotografico?
Il mio interesse per la fotografia nasce come continuazione della mia precedente passione per la grafica. Alla fine degli anni '60 iniziai la mia raccolta di arte contemporanea, ma collezionando il gusto si affina, migliora la qualità delle opere che si vogliono possedere e quindi aumentano le risorse necessarie alle acquisizioni. Così mi ritrovai a non potermi più permettere le opere pittoriche cui aspiravo e, non volendo abbassare il livello della mia collezione, iniziai ad acquistare grafica poiché ritenevo molto più interessanti, ad esempio, delle splendide acqueforti di Morandi piuttosto che delle brutte tele dello stesso autore.
Do per scontato, anche se so che molti non sono d'accordo, che un dipinto, un disegno, un'acquaforte, una puntasecca, una scultura, una fotografia, se originali, abbiano tutti la stessa valenza artistica.
Ho iniziato così a formare una collezione di grafica sia moderna che contemporanea. Ho quindi sentito l'esigenza di ripercorrere la storia dell'incisione a partire dal '400 e dal '500, recuperando gli incunaboli di quell'arte. Non potevo prescindere dal considerare l'aspetto tecnico e ho quindi voluto approfondire la conoscenza di tutte le tecniche possibili, dalla xilografia alla serigrafia, alla puntasecca, all'acquatinta, etc. Ho cercato di considerare sempre le opere più significative di ogni tecnica, in relazione all'uso fattone dagli artisti. Studiando la storia delle tecniche, mi sono imbattuto nel *cliché-verre*, tecnica che si trova a metà tra l'incisione e la fotografia: da qui è nato il mio interesse per la fotografia e ho iniziato a collezionarla. Cominciai al Festival di Arles negli anni '70, comprando fotografie contemporanee e sentendo ben presto la necessità, come mi era accaduto per la grafica, di ripercorrere la storia della fotografia andando a ritroso nel tempo (acquistando così disegni fotogenici, dagherrotipi etc.).

Cosa ha voluto dire per Lei possedere immagini, formare e organizzare una collezione? Quali sono i percorsi, i filoni, gli autori che ha privilegiato?

Wilhelm von Gloeden
Seated youth and child holding vases of roses
1914
carta salata

Nadar
Diplomatico giapponese a Parigi in abito da samurai
1870 circa
albumina (da fotografia colorata a mano)

Formare una raccolta è stato per me un mezzo per conoscere. Volevo fare acquisti oculati e quindi ho iniziato a leggere, a informarmi, a frequentare musei e case d'aste per poter dare giudizi di qualità a ragion veduta e acquistare in modo consapevole. L'iniziale desiderio di possesso dell'oggetto in sé è stato negli anni progressivamente sostituito dal desiderio di conoscere le opere per quello che potevano rappresentare all'interno di un discorso storico sull'arte. Questo perché io non avevo una formazione umanistica (sono laureato in Economia e ho fatto il liceo scientifico) che invece volevo acquisire.
Oggi la curatela per una mostra o il reperimento delle opere per un'asta comportano per me lo stesso impegno e mi procurano la stessa soddisfazione che provavo quando acquistavo per la mia collezione. Non ho privilegiato filoni particolari nella mia collezione, ho fatto scelte funzionali alla ricostruzione della storia della fotografia, ho scelto esempi per tutti i periodi, per poter comprendere meglio la storia del mezzo fotografico.
Sono partito quindi dai disegni fotogenici e dalle opere di Talbot. Acquistai poi una bellissima serie di Nadar, firmata in lacca rossa, che illustrava la prima delegazione di diplomatici giapponesi a Parigi, tutti vestiti con abiti tradizionali e katana (la spada dei samurai). Queste fotografie stavano bene in relazione anche con la mia collezione di stampe giapponesi.
Poi sono passato a David Octavius Hill e Robert Adamson, con cui si inizia ad apprezzare la fotografia anche come arte, quindi a opere della Cameron, di Carrol, di Rejlander e di Robinson.
Per testimoniare l'uso della fotografia come documento ho comprato opere di Le Gray, di Fenton, di Sommer e degli Alinari, libri fotografici e album di viaggi. Ho qualche bella stampa tratta dalla campagna fotografica sugli indiani d'America, realizzata da Curtis.
Ho poi tutti gli autori che hanno lavorato con Stieglitz per Camera Work – la rivista che diventerà punto di riferimento per tutti i cultori dell'arte fotografica –, tra i quali basti citare Steichen, Kühn o Demachy con le sue splendide stampe alla gomma bicromatata; gli autori che si sono cimentati nel sociale come Sander e Hine fino ad arrivare ai rappresentanti delle avanguardie storiche che ho amato in modo particolare; poi gli anni '50 con Cartier-Bresson, Doisneau, Minor White, Siskind; poi Lee Friedlander, Diane Arbus ecc., fino ad arrivare ai giorni nostri con la Woodman, Sugimoto, Nan Golden o Lorca di Corcia.

Ha sentito l'esigenza di archiviare e ordinare, conservare secondo precise norme le sue fotografie?

Sì, ho costituito un archivio con le schede delle immagini, la loro dettagliata descrizione, la provenienza, le condizioni di conservazione, il prezzo, la data dell'acquisto etc.
Rispetto i fondamentali criteri di conservazione secondo gli standard internazionali.

Come cresce e si sviluppa il gusto? Che cosa l'ha aiutata in questa direzione? Mostre, viaggi, letture... Può indicare autori, immagini e/o testi che sono stati determinanti nella sua formazione?

Per la formazione del gusto penso sia importante, come dicevo prima, vedere mostre, frequentare musei e gallerie, case d'asta, prendendo in mano le opere e cercando di comprenderne l'essenza
Ho cercato di avere sempre più, con gli anni, un rapporto distaccato con le cose, un rapporto razionale. L'obiettivo per me oggi non è tanto avere una collezione quanto affinare la mia sensibilità. Una volta era forte il desiderio di possesso, oggi è solo una questione di cultura, l'oggetto è per me mediatore di conoscenza, non può essere vissuto come feticcio.
Mi sono quindi formato una biblioteca più vasta possibile, comprendendo monografie e testi di storia della fotografia. Ho privilegiato soprattutto la fotografia moderna e contemporanea e oggi mi interessa il rapporto diretto con gli artisti che usano la fotografia, il contatto con loro mi arricchisce. Il piacere del possesso è superato dal piacere di conoscere un artista ed ammirarne l'opera illustrata da lui stesso.
Purtroppo non ho conosciuto grandi autori italiani come Paolo Monti, Ugo Mulas o Giuseppe Cavalli ma ho il piacere di intrattenere con moltissimi di loro un rapporto che mi gratifica a tal punto da farmi decidere di dedicare tutto il mio tempo alla "causa" della fotografia, cercando di dare il mio contributo affinché essa diventi, a pieno titolo, protagonista del mondo dell'arte, sperando che a tutti coloro che lavorano con serietà e impegno siano anche riservate delle soddisfazioni di carattere economico che per troppo tempo sono loro mancate.
Un libro, tra mille, di grandissimo interesse è stato per me quello scritto da Susan Sontag, *Sulla Fotografia*.

Come e dove acquista? Aste, gallerie, privati, antiquari, artisti...

Acquisto ovunque.

Quali sono i criteri che Lei segue negli acquisti? Come è visto il problema della riproducibilità dell'immagine e quindi della tiratura da un collezionista?

Quello della tiratura è uno dei principali problemi da

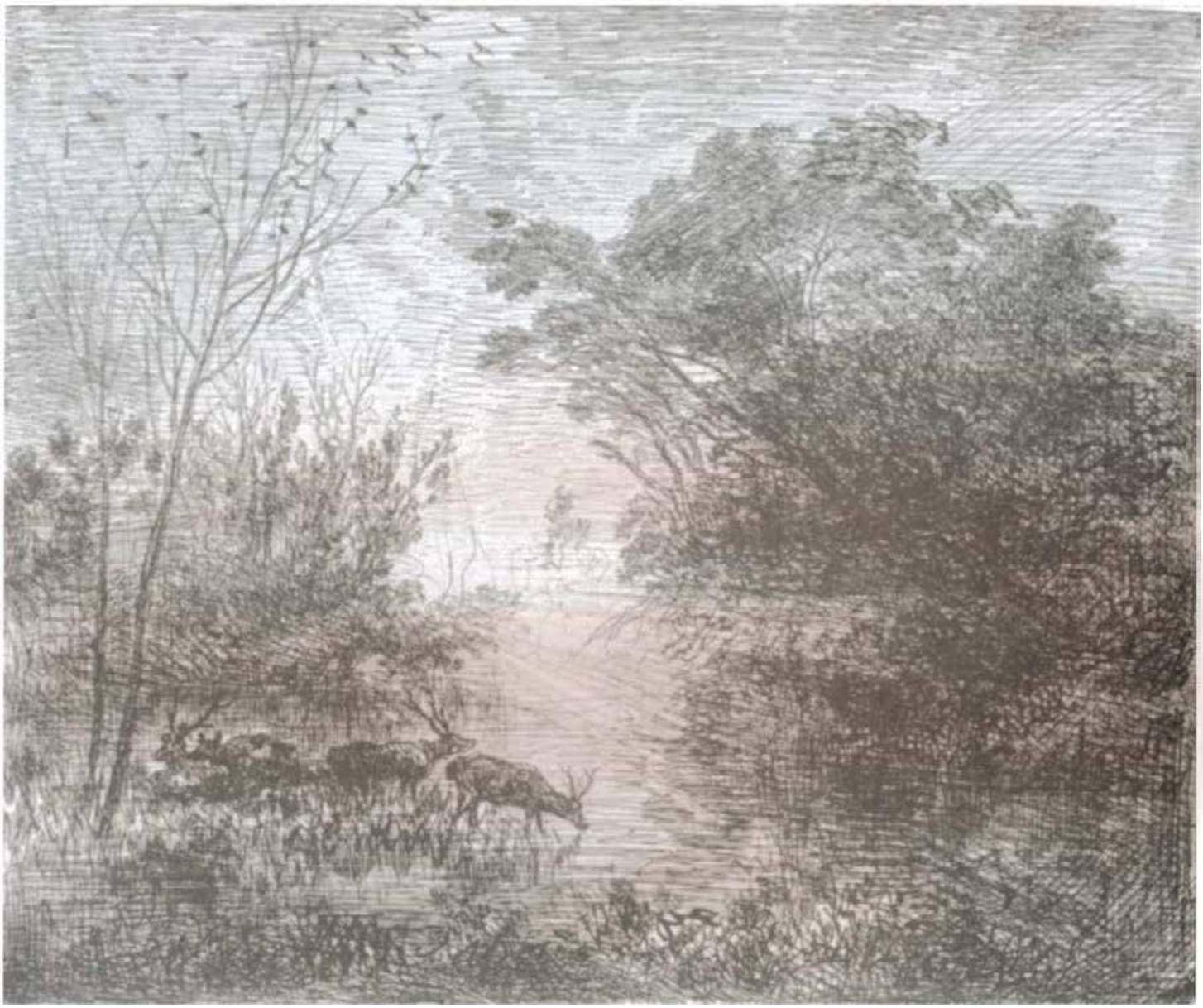
affrontare anche da parte degli artisti. Questi ultimi della nuova generazione sono comunque molto rigorosi e precisi: prediligono le tirature basse, al massimo 12 esemplari. Sono perfettamente consapevoli che il loro comportamento deve essere assolutamente trasparente e che non deve adottare alcuna "furbizia" a danno dei collezionisti come quello, molto diffuso, soprattutto in ambito americano, di stabilire, per una stessa immagine, differenti tirature a seconda dei diversi formati in cui viene stampata.
Può quindi capitare di vedere la stessa immagine, ad esempio in un formato 30x40, con la firma e la tiratura 3/5 e un'altra copia della stessa immagine in un formato diverso, 25x30, con l'indicazione della tiratura 2/9. Questo metodo comporta di fatto una tiratura di quell'immagine di 14 esemplari e non di 5 o 9 come ci aspetterebbe.
L'atteggiamento corretto è invece quello di stabilire una tiratura, ad esempio di 5 esemplari, nell'ambito della quale i formati possano variare (es. formato 25x30 esemplare 1/5 e 2/5; formato 40x50 esemplare 3/5 e 4/5; formato 70x100 esemplare 5/5).
Un altro metodo per aggirare l'ostacolo della tiratura limitata, è l'adozione della così detta "prova d'artista" non numerata come, invece, dovrebbe. Sarebbe, infatti , buona norma numerare tali prove con numeri romani (Es.: I/III) e non stamparne più di 3, che comunque dovrebbero essere dichiarate con la tiratura complessiva. (Es.: TIRATURA DI 5 ESEMPLARI 1/5;5/5 + 3 ESEMPLARI P.A. I/III;III/III).
Gli artisti delle generazioni precedenti hanno affrontato la questione delle tirature in modo diverso: alcuni di loro erano contrari a porre dei limiti alla stampa delle loro immagini perché ciò avrebbe tradito il concetto stesso di mezzo fotografico che, per sua natura, consente infinite riproduzioni. Questa posizione può essere oggetto di discussione (è ovvio che la tiratura è una convenzione per la fotografia così come per la litografia, l'acquaforte, la puntasecca acciaiata o la scultura) ma è commercialmente perfettamente accettabile.
Ne consegue, tuttavia, che se non è possibile conoscere il numero di stampe in circolazione di queste opere, il loro valore sul mercato non potrà raggiungere quotazioni particolarmente elevate.
Essendo il prezzo di un'opera determinato in rapporto alla sua domanda e offerta, se quest'ultima aumenta indiscriminatamente, il prezzo non potrà che tenerne conto, rimanendo sempre calmierato dall'ipotesi che vengano immesse sul mercato "n"copie di quell'immagine. È la ragione per cui i prezzi dei *vintage* vanno alle stelle.
In assenza di una tiratura limitata, l'acquisto di un *vintage* rimane quindi l'unica possibilità per accontentare il collezionista interessato al possesso di opere rare.

Cosa pensa dell'attuale situazione del mercato fotografico fuori d'Italia?
Il mercato internazionale è più maturo. Nel nostro paese il multiplo è malvisto. Forse noi italiani siamo così individualisti che non ci piace l'idea di condividere con qualcuno il possesso della stessa opera. La fotografia soffre di quello di cui ha sofferto la grafica. Ma è una questione di mancanza di informazione. Molte opere di Moore, ad esempio, sono "tirate" in 3 o 9 esemplari, senza essere considerate un multiplo in quanto è da tutti accettato il limite di 9 come numero di copie massimo perché una scultura venga considerata "originale". Il problema dei multipli quindi non coinvolge solo le arti grafiche o fotografiche.

Com'è la situazione sul mercato internazionale per i fotografi italiani?
I fotografi italiani sul mercato sono sottovalutati. Con la nuova galleria "Fotografia Italiana" qui a Milano ci poniamo l'obiettivo di proporre fotografi italiani all'altezza di artisti di altri paesi. Si può fare un parallelo confrontando la scuola di Modena e la scuola di Dusseldorf, Ghirri e Becker. Entrambe propongono opere di alto livello qualitativo. Perché i fotografi italiani sono sottovalutati? È un problema di marketing. Altri paesi sono più capaci nel valorizzare le opere dei loro artisti, sono dotati di strutture pubbliche che aiutano il loro riconoscimento e permettono il loro accreditamento a livello internazionale. Ovviamente tali strutture riescono a facilitare l'esportazione di questi artisti in altri paesi, presso altri spazi pubblici e consentono la valorizzazione delle loro opere.

Che cosa si può intendere oggi per "fotografia d'arte"?
La fotografia è un media, un mezzo di espressione dell'arte contemporanea. È arte o non arte esattamente come possono esserlo altre forme espressive. ■

Charles François Daubigny
Les Cerfs
1862
cliché - verre



Un recupero storico: Catone Ramello fotografo

Italo Zannier
con un testo di Giuseppe Marchiori

Gli anni Cinquanta del Novecento, a Venezia, sono stati particolarmente felici per la fotografia; un periodo animato soprattutto da Paolo Monti, Fulvio Roiter, Toni Del Tin, Mario Bonzuan, Gino Bolognini, Giorgio Giacobbi e da tanti altri fotografi, in gran parte legati al Circolo "La Gondola, oltre al più silenzioso patriarca Ferruccio Leiss.
Fiorirono le Rassegne Internazionali, con la collaborazione del guru parigino Romeo Martinez; esposizioni biennali che hanno profondamente segnato la storia della fotografia italiana, come altrove è stato ampiamente documentato.
Poi tante "piccole" mostre, che allora a Venezia vivevano anche della disponibilità e dell'entusiasmo delle gallerie, dal "Cavallino" di Cardazzo, alla più modesta vetrina del fotografo vicino al Ponte dei Dai, quasi in Piazza San Marco, luogo di incontro serale e di dibattito culturale degli appassionati.
La Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, nel contempo, offriva a sua volta spazio anche ai fotografi e, tra questi, anche a Catone Ramello, un nome che poi venne dimenticato.
Debbo a Paolo Gioli la segnalazione di questo significativo autore, pittore e fotografo, che negli anni Cinquanta si dedicò a una ricerca visiva senz'altro pionieristica in Italia, dove semmai era Paolo Monti il più agguerrito e sistematico sperimentatore.
Fotografie eseguite nell'anelito d'astrazione informale, scrutando muri e intonaci imbrattati e graffiati, che per altri erano semplici macchie ma che Ramello ha invece colto nell'ansia dell'arte e probabilmente anche per una "dimostrazione" dei rapporti inevitabili tra pittura e fotografia, in una lettura suggerita dal critico Giuseppe Marchiori, allora d'intelligenza imperante.
Ho rintracciato Catone Ramello del quale pubblichiamo alcune immagini "perdute", assieme al testo di Marchiori, tolto da un piccolo ma esaustivo catalogo della Bevilacqua La Masa, edito in occasione della mostra di Ramello, tra il 22 febbraio e il 15 marzo 1958. ■

Catone Ramello è nato a Venezia il 19 settembre 1924. Documentarista. Oltre ad alcuni cortometraggi su operazioni chirurgiche (1950-51) di influenza pasinettiana, ha realizzato, con il testo del polesano Giuseppe Marchiori *Un pittore della realtà: Emilio Vedova* (1953) *e Gabriel Bella* (1958). Ha anche composto, sullo stile di Norman Mc Laren, i film d'animazione *Per la pace nel mondo* (1954) *e La pace nel Vietnam* (1968).

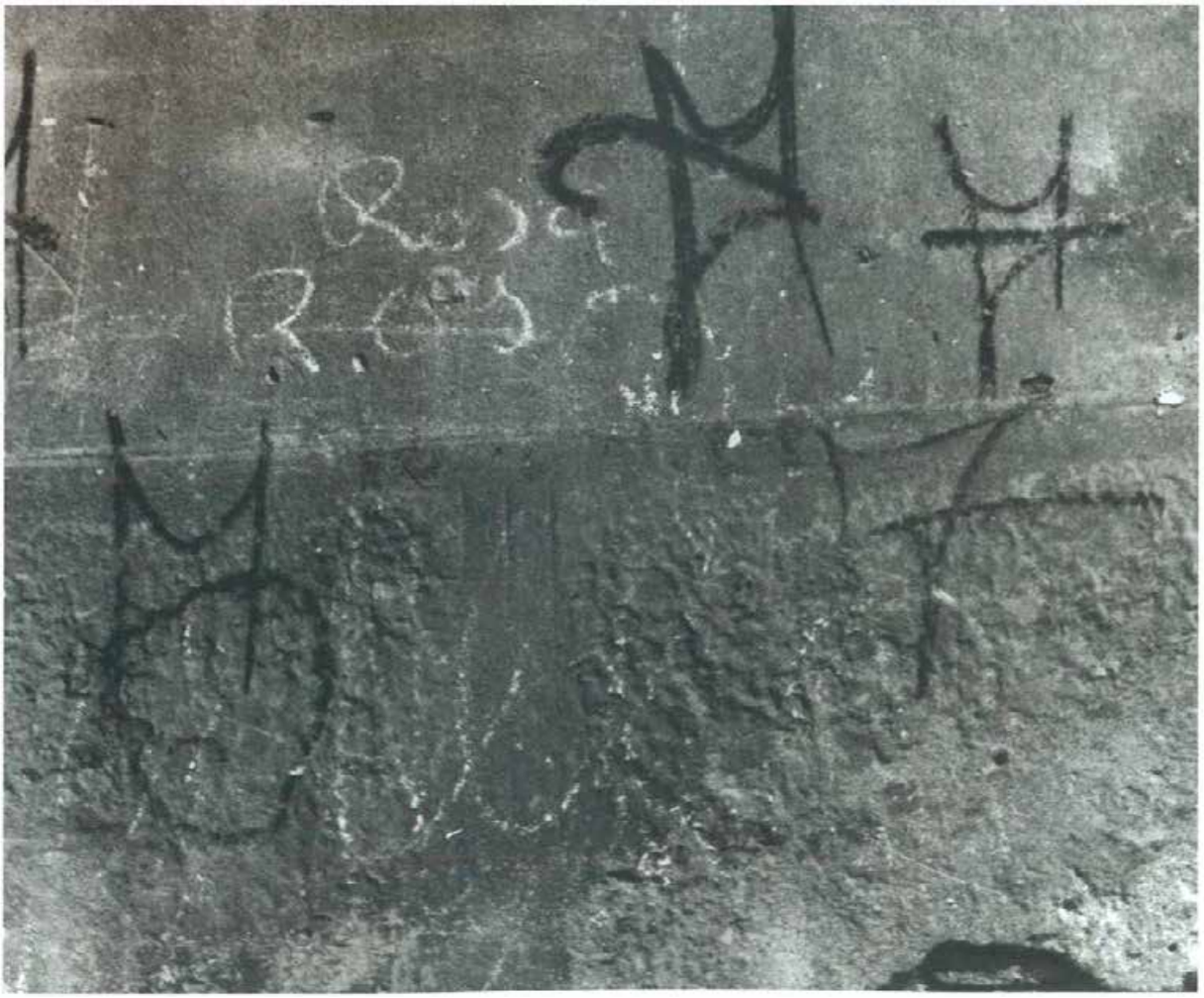
Catone Ramello
Muro
Venezia 1953
da lastra 6x9

Catone Ramello
Mia zia Gigia
Venezia 1950

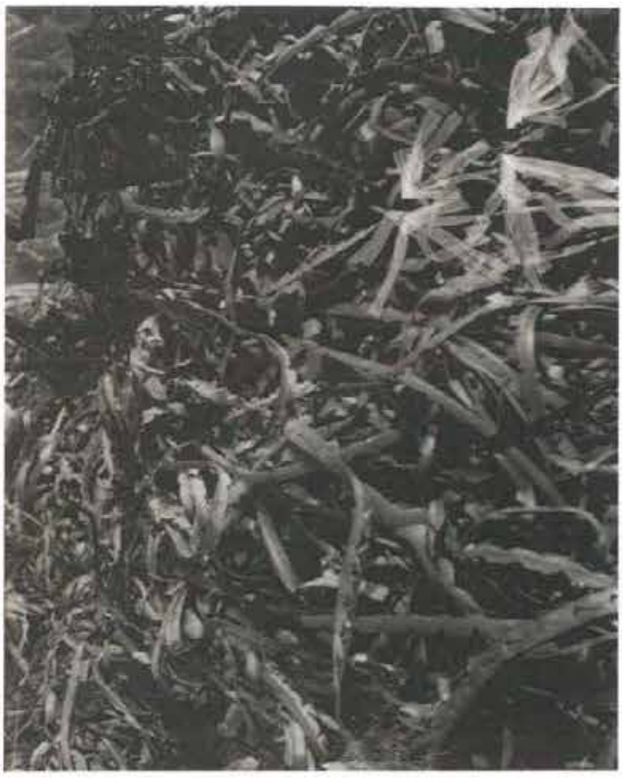
Ramello s'è fatto un occhio «moderno» frequentando gli studi dei pittori e leggendo molti libri sull'arte. Poi, un bel giorno, pensò di fare un cortometraggio su Vedova. Fu questa l'occasione, in certo senso decisiva, per la scoperta di un linguaggio, che gli «specialisti» del cinema credono di liquidare con neorealistico sussiego. Si allude proprio al linguaggio del cinema d'avanguardia, che non è soltanto consegnato ai testi di storia, ma che continua a rinnovarsi nel tempo, come ricerca e come espressione vitale, offrendo inutilmente soluzioni formali e poetiche ai conformisti del gusto cocacola. Il cosidetto «formalismo» è invece stile unitario e coerente, fondato su una concezione, che accoglie in sè l'esperienza di mezzo secolo di storia e che riscatta ogni cosa dalla indifferenza passiva, cui era condannata dalle gerarchie estetiche del classicismo.

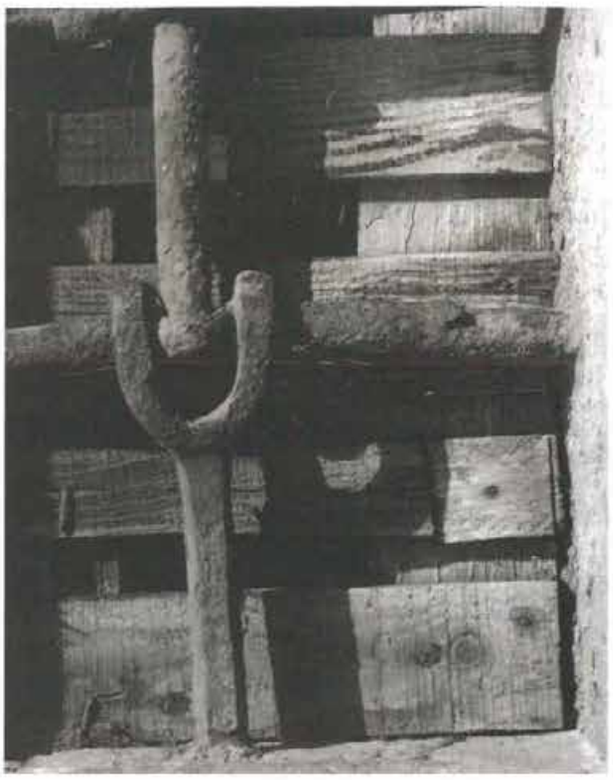
Il «ritmo» della pittura di Vedova, i valori rivelati dal segno, in un impeto di costante vitalità, le architetture improvvise, nate per incanto da un'emozione quasi medianica, diedero a Ramello la chiave per una interpretazione nuova delle forme, nel linguaggio più proprio del cinema.
A lungo interrogammo insieme i muri della città, i cantieri, le piccole botteghe degli artigiani, i luoghi sconosciuti, gli atri, le scale, i cortili, i campielli, i canali, che nessuno «vede», perchè non sono nemmeno pittoreschi. Ricordo quelle passeggiate ricche di sorprese, che coincidevano con le meravigliose rivelazioni della pittura e della scultura.
Molte di quelle coincidenze sono fissate nelle fotografie di Catone Ramello, che hanno costituito, prima di essere autonome, un ottimo materiale di studio. Potrebbero esser viste come momenti di un itinerario fantastico attraverso un tempo creato dai segni e dalla presenza dell'uomo, dalla lenta metamorfosi della materia e dal caso. Ramello ha voluto fissare per sè quei momenti e, forse senza pensarlo, li ha fissati anche per gli altri. Chi vorrà, potrà stabilire una serie di rapporti ideali con le differenti espressioni dell'arte contemporanea e riconoscere in esse i più caratteristici valori «simbolici» della modernità.

Giuseppe Marchiori



Catone Ramello
Muro
Venezia 1953
lastra 6x9





Catone Ramello
Civiltà dei consumi
1970

Catone Ramello
Redenzione di oggetti umiliati passeggiando per Venezia con il Marchiori
1953

Catone Ramello
"Composizione" eseguita al Lido di Venezia
1956

Pro memoria
Due fotografi che hanno fatto la storia della fotografia italiana del dopoguerra: Carlo Mantovani e Tullio Stravisi

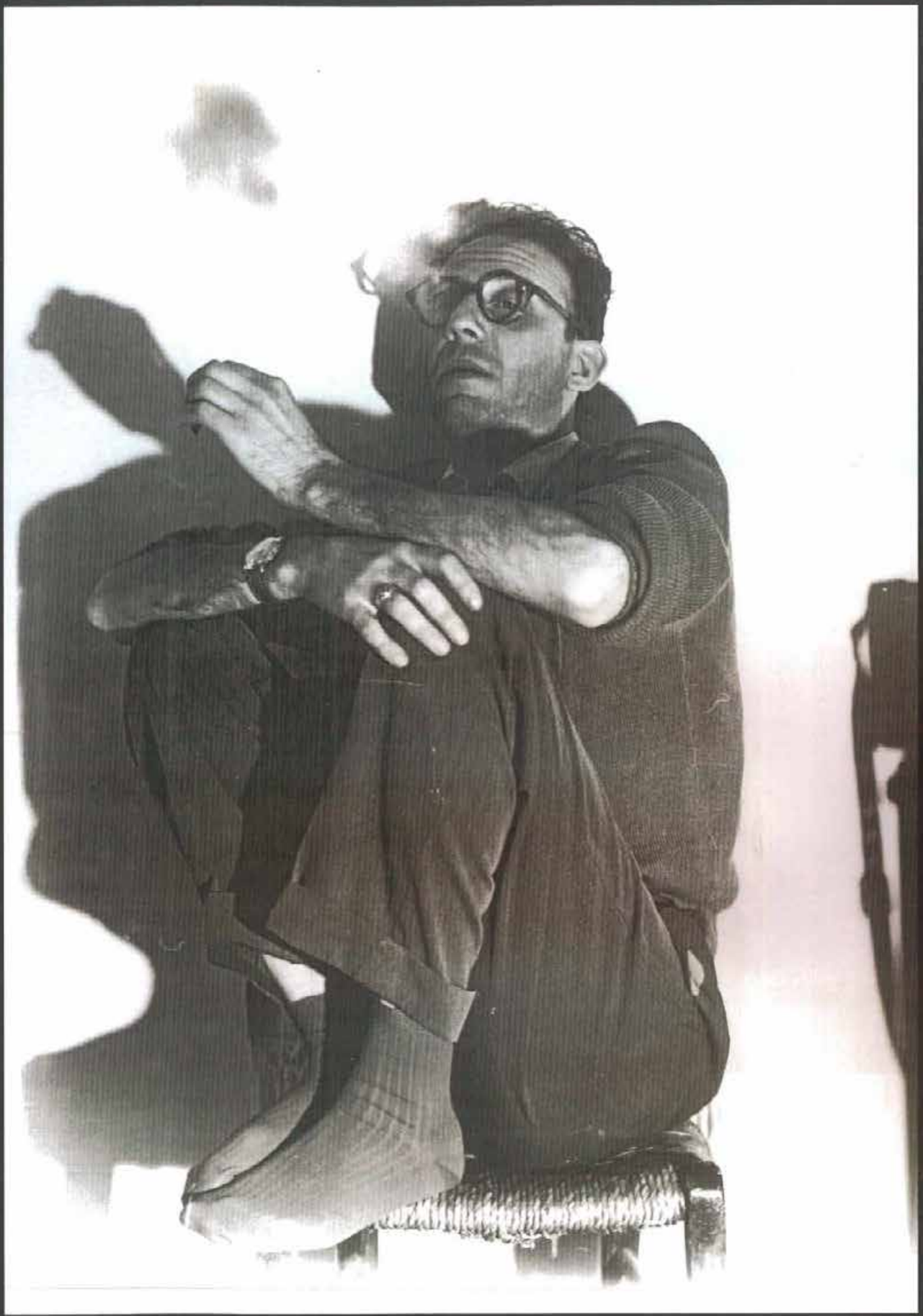
Italo Zannier

La storia della fotografia italiana, nella sua complessità, è ancora da scrivere, e comunque da integrare, come spesso si ricorda, anche con malizia, alludendo alle omissioni e agli errori ricorrenti nei nostri primi tentativi di sistematizzazione filologica. Ma non disperiamo! Ho rintraccia recentemente l'ultraottuagenario Carlo Mantovani, veneziano con filamenti verso il Circolo "La Gondola", negli anni di Paolo Monti & amici. È affascinante Mantovani, nella sua vivacità e intelligenza, e nei ricordi della sua avventura fotografica, troppo presto dimenticata. Tanto per iniziare (e non ancora per rimediare), presentiamo due fotografie di Carlo Mantovani, per dirgli che il suo lavoro è stato ed è significativo, anzi emblematico persino dello stile post-bellico, tra neorealismo ed estetismo "Bussola", in effetti nella dolcezza romantica, oltre che sociologica, dei fotografi storici de "La Gondola".

A Trieste ho cercato Tullio Stravisi, al telefono, come a volte faccio per ritrovare vecchi amici e fare due chiacchiere silenziose, persino nello stile "amarcord". Tullio non c'è più, ma la signora Nelda, sua moglie, ne tutela il ricordo (e l'archivio), con intelligenza e coscienza del lavoro intenso di Stravisi, che tra i fotografi triestini del dopoguerra è stato maestro emergente e amato. "Fotografo del Carso", è stato chiamato, ma il mare è stata la sua grande passione; e infine Trieste, al centro del suo sogno fotografico, conservato tuttora amorosamente e che si spera venga presto presentato e valorizzato, come un grande, insostituibile affresco su quel territorio giuliano. ■

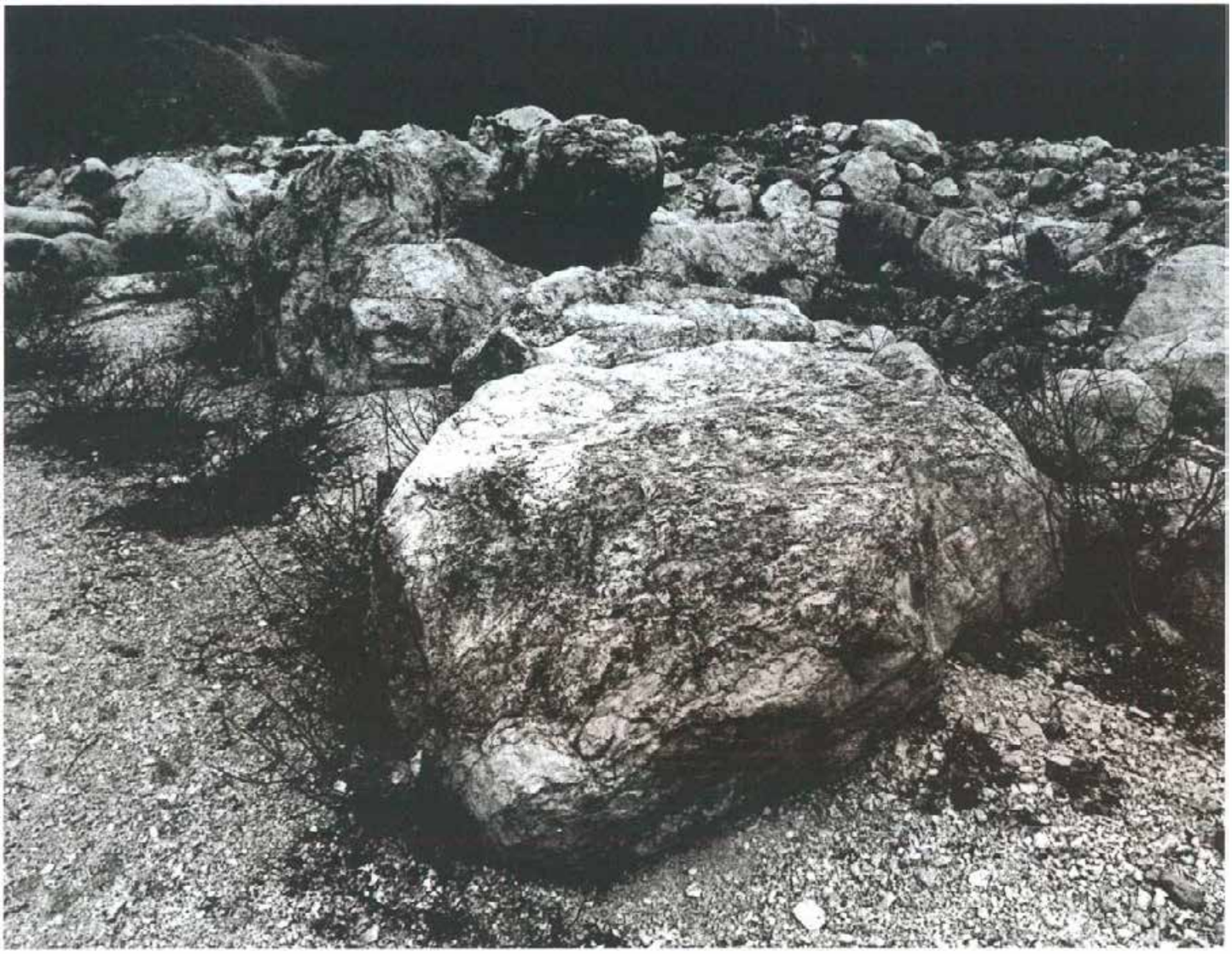
In un prossimo numero di "Fotostorica" contiamo di presentare esaustivamente questi due fotografi, affini per molti aspetti, stilistici, oltre che geografici, aggiungendo un altro tassello alla cronistoria della nostra cultura della fotografia.

Carlo Mantovani



Carlo Mantovani
Giuseppe (Bepi) Bruno, "C'era una volta"
1956

Tullio Stravisi,
Vecchia casa Friulana
Fotografia con intervento manuale a colori. 1987



Tullio Stravisi,
Greto all'asciutto
Fotografia con intervento manuale a colori. 1987

Attilio Barbon (1900-1987): taccuino di uno stampatore

Roberto Salbitani

Attilio Barbon
Bimbo morto
anni '20-'30

Ho scoperto Attilio Barbon grazie a Mario Mattiuzzo – fotografo e presidente del Circolo Fotografico di Maserada (provincia di Treviso) particolarmente attento alla cultura della fotografia- quando una sera tirai fuori dagli scatoloni delle lastre di vetro, in maggioranza formato 9x12 cm, in condizioni a dir poco pietose. Mario voleva ottenerne delle buone stampe da esporre ed archiviare per attirare attenzione su quel fondo e si rivolgeva a me sperando nella mia generosa collaborazione dato che il suo circolo non aveva disponibilità finanziarie. Mattiuzzo intuiva che quei mucchietti di lastre rovinate avevano un valore storico e culturale non indifferente, ma credo non potesse davvero prevedere l'impatto che quei negativi ebbero subito su di me. Mi apparvero come delle straordinarie testimonianze del mondo contadino veneto tra gli anni 20 e 30 del secolo passato, esenti dall'impostazione artefatta tipica dei ritrattisti di quel tempo, professionisti o dilettanti che fossero. E poi avevano un'aria di famiglia, dato che io provengo dalla stessa regione e sono figlio di una contadina nata in un'area poverissima della campagna padovana. Dicevo che i vetri erano in condizioni disastrate: solo a toccarli oltre ai grumi di polvere ed unto restavano sulle dita le infiorescenze di umidità che negli anni si erano mangiate l'emulsione. Mattiuzzo mi fece presente che quelle erano sopravvissute ad un più ampio quantitativo di lastre che erano andate distrutte, in un caso addirittura usate dagli eredi Barbon per tappare delle serre di loro proprietà. Feci presente che le lastre avrebbero dovuto innanzitutto essere restaurate dato che io sarei stato in grado al massimo di ripulire dalla polvere la superfice non emulsionata dei vetri. Ma Mario insistette per ottenerne subito un positivo, al restauro si sarebbe pensato successivamente. Chiesi ed ottenni di tenermi una seconda copia delle immagini che avrei ritenuto più interessanti e mi portai via quel tesoro anche se devo dire piuttosto preoccupato dalla delicatezza delle operazioni che avrei dovuto eseguire prima di iniziare la stampa.

La prima decisione riguardava il formato della stampa. Trattandosi di negativi di grande formato-la maggior parte, come dicevo, di formato 9x12, più un numero

Attilio Barbon
Lo storpio
anni '20-'30

Attilio Barbon
Ciclista in posa
anni '20-'30

Attilio Barbon
Contadina trevigiana. Come fondale viene utilizzata una coperta militare che reca la scritta "0635 APF"
anni '20

Attilio Barbon
Bimbo morto. In mano stringe un mazzetto di "piume del Piave", un'erba che veniva utilizzata per farne mazzetti colorati con l'anilina
anni '20-'30

Attilio Barbon
Gruppo familiare
anni '20-'30

ridotto di formato 13x18 ed alcuni negativi su pellicola- e dovendo le stampe servire anche per le esposizioni, ho pensato che il formato giusto poteva essere 27x36 cm, in modo da poter usare dei fogli da 30x40 cm che avrebbero lasciato un po' di bordo bianco attorno all'immagine. Trattandosi di ritratti ed immaginando di avvicinare un po' l'aspetto non troppo crudo o spietatamente inciso dei ritratti fotografici di quel periodo. Ho pensato di servirmi di un obiettivo dalla resa leggermente morbida. Per la precisione uno Schneider-Kreuznach Componon 1:5,6/150. Restavano le decisioni più importanti da prendere per definire la chiave di stampa e cioè il tipo di carta associato allo sviluppo più idoneo per tradurre al meglio quanto registrato sul negativo. Premessa: i vetri avevano un gradiente di contrasto molto elevato, tipico di quegli anni. Va da sé inoltre che il mestiere di fotografo ambulante, entro cui si può inquadrare il lavoro di Barbon, non poteva permettersi quella qualità di strumentazione e quel grado di controllo tecnico necessario ad un trattamento mirato del materiale negativo (così poco duttile rispetto a quello prodotto nei decenni successivi). Ho pensato quindi che l'equilibrio più adatto per incrociare i due parametri fondamentali della stampa, tra loro interdipendenti – grado di contrasto e gamma tonale-sarebbe stato ben restituito dalla gradazioni basse (1 o 2) della carta baritata a tono caldo (Record Rapid) sviluppata nelle gradazioni altrettanto basse (1 o 2) dello sviluppo Beer (a controllo di contrasto). L'ammorbidimento temperato del contrasto ed il colore brunato del deposito di argento ridotto mi sembrò potesse adattarsi bene al carattere visivo con cui dovevano essere restituiti i ritratti di Barbon. Sono naturalmente delle considerazioni personali – ogni traduzione è soggettiva – anche se si può tentare di operare una traduzione letterale. E questo vale anche per la stampa fotografica.
Il risultato: stampe dense e pastose, che forse ho saturato troppo di argento (chiave di stampa bassa) rispetto ai cloruri utilizzati con grande probabilità da Barbon ai suoi giorni. Dico probabilmente perché non ho mai avuto la fortuna di vedere un suo originale dell'epoca. Ma ci tenevo a rendere al massimo i volumi delle masse corporee e insieme la materialità non solo delle epidermidi ma di tutti i materiali registrati sulle lastre. Il corpo ritratto ed il suo fondale, la larva ed insieme il suo bozzolo. Un tutt'uno ben cementato nella pasta argentata dei clorobromuri. E quando dico fondale intendo non solo i fondali predisposti dal fotografo in ripresa – coperte poverissime prese con sè come fondali ambulanti – ma anche quelle specie di astrazioni materiche create dalla trasposizione in positivo delle zone corrose dalle emulsioni. Dunque, fondali veri che si espandono ai bordi delle lastre in quelli creati dal tempo, nelle tappezzerie infiorate create dagli attacchi fisico-chimici alle emulsioni. Il tutto a dotare l'immagine come di una cornice nuova, di una dimensione figurativa e temporale aggiunta che in quanto stampatore oggi, immerso nel mio tempo voglio dire, ho pensato di accettare integrandola alla parte centrale dell'immagine occupata dal corpo ritratto.

STAMPATORE ED ENTMOLOGO
Lo stampatore, in definitiva, è davvero una specie di entomologo: studia i suoi insetti, i negativi, con la sua lente di ingrandimento per scoprirne la morfologia che li caratterizza. Solo così può rendersi conto della materia che ha sottomano, per arrivare poi a rovesciarla al meglio in un positivo. Negativo: immagine nella materia che la costituisce. In questo senso anche i ritratti di Barbon sono corpi riconoscibili ed al tempo stesso impronte fisiche di quei corpi. Ed è proprio nel modo in cui si incidono quelle impronte sui cartoncini che esce il senso di una ripresa fotografica (e, per esteso, di un tipo di ritrattistica, di una visione) al di là di un immediato riconoscimento della cosa fotografata. Se io come stampatore non riesco a tradurre le pieghe, i rigonfiamenti, le sbavature o le macchie di un vestito non riesco a dare il senso di un corpo compresso da quell'abito o, al contrario, inghiottito in una vestaglia consunta troppo ampia, buona per tutte le taglie e tutte le stagioni. Ecco come il segno arriva davvero a significare. Soprattutto nel caso dei ritratti di Barbon- dove le cicatrici e le asperità sgraziate dei corpi trovano un equivalente visivo nelle fibre sgualcite degli abiti e dei fondali, che dunque finiscono per rafforzare l'aria di smarrimento e di involontaria contrapposizione al rito celebrativo del ritrarre -il carattere mancato di impronta, con tutta la fenomenologia annessa dei graffi e delle lacerazioni nelle emulsioni, finisce per accomunare la fragile condizione dell'esistere alle ingiurie del tempo. In altre parole, date le condizioni di disintegrazione dei negativi, piuttosto che cercare di ridurle o eliminarle stampando solo il centro dell'immagine (d'altronde impossibile in alcuni casi) ho preferito accettare pienamente questi limiti, i segni del degrado, includendoli a pieno titolo all'interno dell'immagine. Una scelta dunque forzata dalle circostanze che a mio parere opera a vantaggio dell'espressività di questo lavoro fotografico. ■

Roberto Salbitani. Fotografo, insegnante, scrittore, coordinatore della Scuola di Fotografia nella Natura (Siena). Risiede a Roma. Conduce laboratori avanzati di stampa bianconero. È stampatore per fotografi/artisti e professionisti: mostre fotografiche, portafolio, pubblicazioni di alta qualità riproduttiva.

Barbon Attilio (1900-1987). Nato a Varago di Maserada sul Piave (Treviso) il 6 marzo 1900 da Luigi e Chiara Bortoletto, ultimogenito di nove figli, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, appena diciassettenne, fu chiamato alle armi: militò nei reparti del Genio prima a Venezia e poi a Trieste. Il suo capitano lo ebbe in simpatia e lo volle suo attendente: con lui apprese i primi rudimenti della fotografia. Al termine del conflitto ritornò a lavorare la terra ma il suo sogno rimase quello di aprire uno studio fotografico. Avendo poche disponibilità economiche con l'aiuto del fratello maggiore riuscì ad affrontare le prime spese: acquistò una macchina fotografica, acidi, lastre ecc. e allestì una camera oscura in una baracca adiacente alla casa. Inizialmente i primi clienti furono parenti ed amici ma ben presto venne conosciuto ed apprezzato non solo a Varago ma anche nei paesi limitrofi. Durante il periodo fascista per contrasti politici cessò definitivamente l'attività di fotografo e tornò a fare il contadino.

Attilio Barbon
Gli amici del Barbon in posa nell'auto, in partenza per una scampagnata
anni '20-'30

Attilio Barbon
Il gruppo di amici varaghesi del Barbon durante una scampagnata
anni '20-'30

Fotografie di bambini

Elisabeth Stoney

(Sintesi di una tesi di dottorato: "The child of photography", alla School of Art History, Cinema Studies, Classics and Archeology the University of Melbourne)

Il sogno del bambino

La fotografia del bambino sta facendo storia.
L'arrivo definitivo dell'immagine del bambino sulla scena della fotografia contemporanea e nell'immaginario globale è una faccenda recente.
Negli ultimi anni il bambino della fotografia si presenta come protagonista chiave di pubblicità, di fotogiornalismo e dell'arte.
In particolare il nudo del bambino appare, carne svestita, sempre più nudo e sempre più seducente, riconosciuto e legittimato per la prima volta.
L'espansione della visibilità pubblica e l'imposizione culturale del bambino nudo, come palese soggetto di desiderio e sessualità, pretendono che quest'immagine sia vista e letta con nuovi occhi ed interpretata con un'urgente consapevolezza.
Come nudo, il bambino che si vanta attraverso la cultura globale suggerisce quasi un nuovo erotismo, egli stesso manifestazione della verità artistica e di minaccia pornografica, punto caldo dell'agenda morale e provocatore di controversia legale.
Il corpo privilegiato del bambino della postmodernità sarà riflessione sublime sui limiti dell'arte, del discorso e della soggettività moderna.
Dal momento del primo riferimento alla "morte" della fotografia all'alba della rivoluzione digitale nella tecnologia visuale, con l'apertura alle nuove realtà virtuali la figura del bambino si rivelava sulla scena del febbrile conscio della fotografia contemporanea.
Se questo è il bambino dal romantico passato della fotografia, è anche quello della sua rinascita.
Già dagli anni '70 l'immagine fotografica del bambino ha iniziato a fare notizia nelle leggere provocazioni della fotografia d'arte (dai nudi dello scandalo di Mapplethorpe al furto dei ritratti del figlio di Weston da parte di Sherrie Levine) fino agli eccessi dell'immagine pubblicitaria (la gigantografia del neonato insanguinato della campagna pubblicitaria di Benetton, per esempio) ed alla polemica accesa attorno all'uso di Internet per accedere alla "pedo-pornografia".
Il dibattito sull'uso del corpo del bambino come un'immagine erotica ha conquistato l'attenzione pubblica riversata nel passato all'immagine culturale del corpo femminile.
Quest'immagine della Lolita (il corpo erotico), più volte si confonde col bambino del fotogiornalismo globale (il corpo ferito), un'immagine documentaria diffusa che va dai corpicini seviziati e dai bambini mostruosi della cronaca nera ai lavoratori minorenni, alle vittime di guerra.

Narciso
c. 1900
cartolina
Francia (Archivio Stoney)

Il bambino orfano/soldato/schiavo significa il mondo globale, quello geografico, pubblico e politico, dove la figura del bambino sembrerebbe portare tutto il peso dei fallimenti del capitalismo mondiale.
I meccanismi del tabù sulla rappresentazione del corpo infantile hanno più recentemente portato all'ipotesi di una legge che prevede la scomparsa della figura del bambino, proibita negli spot pubblicitari televisivi una proposta che fa ricordare altre scomparse, i bambini spariti ma cercati tramite la rete al sito www.missingchildren.com.
Come per le immagini erotiche ed illegali sulla rete, l'immagine del bambino, ora segno destabilizzato e socialmente volatile, si definisce per la sua assenza piuttosto che per la sua presenza.
Questo malinconico e controverso segno della postmodernità non è però una nuova immagine.
La fotografia del bambino ha tenuto consistentemente un posto prominente, privilegiato, e spesso eroticizzato.
Felix Nadar fu probabilmente il primo a fotografare dei neonati paffuti sull'orsetto intorno al 1860.
Il bambino sacro o romantico, innocente e provocante, ricco o povero, questi sono alcuni dei tipi trovati nei ritratti famigliari, nelle scene di genere folkloristiche, nelle académie, e sulle cartoline della storia fotografica.
Il perturbante bambino della fotografia contemporanea guarda non al futuro, ma verso questo, storia.
È piuttosto un'immagine che richiama e riconsidera l'ideale romantico dell'infanzia così ben elaborato nella fotografia dell'ottocento una nostalgia rivelata recentemente nella rivalorizzazione del gusto per l'opera di Lewis Carroll e particolarmente per i suoi ritratti delle ragazzine dell'alta borghesia vittoriana (protagoniste, nel 2003, di una mostra all'International Center of Photography di New York).
Per lo spettatore contemporaneo però, è un'immagine di

decadenza, l'immagine di una fantasia inaccessibile e rimossa in un passato di finzione fotografica le profondità dell'infanzia remota e dimenticata essendo, secondo Bellour, il tempo della fotografia *par excellence*.
L'immagine del bambino è la prova della promessa offerta da parte della fotografia di poter immergersi e rinegoziare il tempo. Il saggio di Rolando Barthes sulla fotografia, La Camera Chiara, pubblicato per prima nel 1980, contempla a lungo la figura del bambino come se questo segno potesse essere quello dell'anima del *medium*. Al cuore del testo c'è, ma non c'è, la foto negata di una bambina, un'immagine della madre dello scrittore, allora piccolissima, scattata alla fine dell'ottocento nella serra dalla villa famigliare a Chennevières-sur-Marne.
Lo scrittore che vuole indagare sulla natura dell'esperienza dello spettatore, pian piano cede alla fotografia quando davanti l'immagine ricorrono le storie antiche e le possibilità personali, tutto che ci lega al segno, cioè una fantasia sulle origini.
Così l'immagine della madre/bambina viene vista come sintomatica di tutte le fotografie, dove il bambino fa la fantastoria e la molla per il volere e per il ricordare dello spettatore, l'immagine come l'espressione pura degli istinti.
Freud mette la sessualità infantile alla base della soggettività dell'umano. Centrale per il suo pensiero è l'idea che il bambino non è sorpassato o perduto nella maturità ma che rimane sempre presente e rivelante, nei desideri e nelle necessità, e con le loro sottocorrenti che sono i sogni e i ricordi, l'esperienza infantile continuando ad informare la vita umana come il più originale ed il più completo schema delle spinte interne e primitive. L'immagine contemporanea del bambino, offre un invito al suo spettatore a viaggiare a ritroso nel tempo, attraverso la memoria, alle origini alle origini della modernità, alle origini dell'immagine stessa (nel momento della sua rivoluzione multimediale), e verso un'investigazione sulla moderna concezione del sé, un percorso indicato in gran parte dalla psicologia del novecento. L'immagine del bambino appariscente persino esibizionista della fotografia d'arte contemporanea interpreta il collasso di un mito della modernità, quello del bambino buono e puro fondamento dell'individuo stesso. La sofferenza pubblica del bambino globale nel fotogiornalismo postbellico, d'altra parte, è l'immagine del caos sociale e della dislocazione culturale, un commentario politico ed economico sugli errori reali della decolonizzazione e del capitalismo globale. Il consumo di queste immagini è problematico se non traumatico, perché davanti ad esse non si fugge con facilità. Lo spettatore desideroso ed ansioso, esaminando il corpo infantile e le sue passioni, rielabora la sensibilità romantica che posizionava il bambino come agente della ricerca per una verità ed una coscienza psicologica, dove anche oggi questo corpo segnala una risorsa di memoria popolare e storia privata. ■

La piccola pescatrice
c. 1895
cartolina
Francia (Archivio Stoney)

A. Clément
Ritratto di bambino
c.1860
carte de visite
Francia (Archivio Stoney)

Andrea Modica
Francesco Nonino

Francesco Nonino

Non sono un professionista della fotografia, non lavoro su commissione, e la mia produzione segue regole istintuali, spesso non chiare nemmeno a me stesso, così come l'organizzazione del mio archivio, composto da un guardaroba Ikea "modificato" e da un vecchio schedario a 24 cassetti, salvato dalla demolizione di una tipografia e restaurato, a cui sono affezionatissimo. Le mie stampe sono ordinate per progetti all'interno di buste e scatole di varie dimensioni in cui divido quelle buone, contraddistinte da una stellina a matita sul retro (destinate alle esposizioni o come referenze per ristampe future), da quelle di seconda scelta. Non butto via quasi nulla di ciò che esce dalla mia camera oscura: possiedo addirittura stampe di scarto, riuscite male o decisamente danneggiate. Questo non per una forma di narcisismo o per evitare sprechi di materiale, ma perché ritengo che anche dagli errori (e soprattutto dal caso) possano arrivare nuove idee e utili lezioni. Andare alle mostre, conoscere le opere di altri autori e leggere libri e cataloghi è sicuramente indispensabile per crescere, ma la cosa più importante credo sia osservare e "ascoltare" il proprio lavoro, sforzandosi di capire di che cosa abbia bisogno. Le stampe di altri autori, acquistate o ricevute in regalo, per me sono comunque molto preziose, e costituiscono la sezione meglio conservata del mio archivio: fissate su cartoncini di puro cotone e a contatto con materiali privi di radicali acidi, come prescrivono le regole museali.
Ma la parte più consistente è quella che io chiamo ottimisticamente "In Progress". Qui trovano posto immagini per me cariche di significato, legate a momenti ricchi di nostalgia e a ricordi, esteticamente riuscite, a cui però non riesco a far raccontare una storia coerente, e restano elementi slegati di un racconto che solo io so decifrare, avendolo vissuto. La fotografia parla solo la lingua del passato; un centoventicinquesimo di secondo fa o venticinque anni fa: sono pur sempre pezzi di tempo irrimediabilmente perduti il cui fascino, struggente come un amore non corrisposto, è legato – più che al significato oggettivo di ciò che è successo – al distacco, alla loro definitiva irraggiungibilità. Io sono molto sensibile a questa trappola della nostalgia, nei confronti della quale provo un ambiguo sentimento di diffidenza e di fascino poetico. É forse anche per questo che amo la fotografia, e sicuramente è questo il motivo per cui continuo a conservare tutti i frammenti del mio passato, quasi nel timore – eliminandoli - di compromettere una coesione interiore che sento fortemente legata al filo di Arianna teso tra le fotografie che faccio oggi e quelle che facevo quando ho iniziato a fotografare, oltre venti anni fa. Talvolta, guardando immagini eseguite allora di cui avevo dimenticato l'esistenza, provo una confortante sensazione di riconoscimento, come ritrovando un volto noto, pensando che, anche se è passato così tanto tempo, se mi trovassi nella stessa situazione proverei a cercare lo stesso angolo, la stessa prospettiva, la stessa inquadratura. Franz Kafka, parlando dei propri sogni, li descrive come "...arrivati risalendo la corrente del fiume, stanno salendo per una scala sulla banchina. Ci si ferma, si conversa con loro, essi sanno molte cose, quello che non sanno è di dove vengono." Le fotografie invece, tracce fisiche di realtà, ne sono in un certo senso complementari: quando le interroghiamo ciò che possono dirci è da dove vengono, il resto è in progress. ■

ottobre 2003

Francesco Nonino
La musa del fotografo
2003

Francesco Nonino. Sono nato a Udine nel 1960, ma da molti anni vivo a Bologna. Ho iniziato a fotografare da autodidatta verso la metà degli anni settanta, dedicandomi al bianco e nero e appassionandomi alle tecniche di camera oscura.
Ho imparato a guardare il mondo e me stesso grazie alle persone che ho incontrato e con cui ho lavorato: Roberto Salbitani, James Megargee, Annie Leibovitz, Willie Osterman, Jim Goldberg, Paul Etienne Lincoln, Italo Zannier, Nino Migliori e molti altri.
Lavorando ai miei progetti sento di proiettare il mio mondo interiore nella realtà che mi circonda: decido di fotografare quando ciò che vedo incorpora i miei sentimenti, e in questo senso il mio lavoro può essere considerato metaforico, indipendentemente dal suo contenuto formale.
Ho collaborato con istituzioni quali il CRAF (Centro per la Ricerca e l'Archiviazione della Fotografia) di Spilimbergo e il museo Solomon R. Guggenheim di New York. Ho realizzato numerose esposizioni, e mie fotografie sono conservate presso collezioni pubbliche e private in Italia e all'estero.

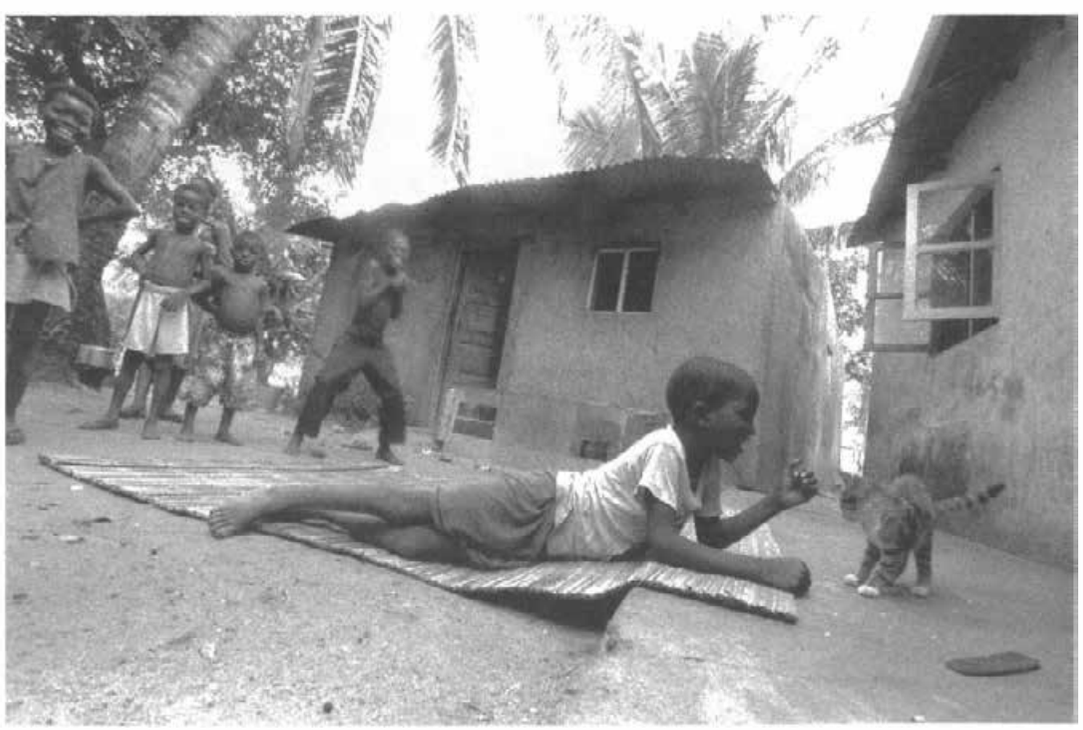
Alberto Givanni

Alberto Givanni

Come conservare le fotografie? Cerco di risolvere questo problema usando la massima attenzione, abbinata a metodi non proprio scientifici ma alquanto empirici.
Catalogazione e conservazione, un lavoro essenziale per il fotograto, che chiude un esperienza di vita e di crescita come il "servizio fotografico" e che consente di riprendere ciò che si è vissuto, senza perdersi.
Ho incominciato ad organizzare un archivio dopo i miei viaggi in Africa, volendo dare ordine alle tante fotografie. Ho cercato da subito un contenitore che te potesse catalogare, ho opiato per questo per un mobile in metallo da ufficio, molti cassetti e tante chiavette per custodire gelosamente angoli di vita registrata.
Il ragionamento è stato molto pratico quanto semplice: per ogni cassetto un viaggio, visto che il mio lavoro è essenzialmente scandito da viaggi.
Successivamente ogni cassetto è stato suddiviso in due zone, la prima denominata materiale in bianco e nero, che, come è ovvio, contiene negativi, provinatura e stampe in bianco e nero, la seconda, materiale colore contenente quasi esclusivamente diapositive, il tutto chiuso all'interno di buste nere per evitare il contatto con la luce. A tal proposito preferisco riciclare le buste nere che racchiudono la carta da stampa.

Ho anche un piccolo spazio dedicato alla fotografia digitale che al momento utilizzo solo in Italia e non certo in Africa per problemi legati all'alimentazione delle macchine fotografiche - – nell'ultimo viaggio ho vissuo per qualche settimana senza energia elettrica- e perché, comunque, sono legato, parlando di immagini in bianco e nero, all'uso dell'analogico.
Sempre nello stesso mobile trovano il loro giusto spazio le mie compagne di viaggio, macchine fotografiche che apprezzo particolarmente per la loro pazienza e robustezza.
Dunque ad ogni viaggio un nuovo cassetto. Non è forse il metodo migliore per economizzare gli spazi ma è preferibile per rapiditaà di utilizzo e ordine.
Spero al più presto di aggiungere un nuovo cassetto al mio archivio, pronto a ricordarmi di una nuova esperienza di vita vissuta con curiosità ed entusiasmo. ■

Alberto Givanni si è diplomato all'Accademia di Belle Arti di Amsterdam, dopo avere frequentato le lezioni di Ken Damy all'Accademia di Bologna.
Per la redazione di *Nigrizia* ha realizzato nel 2002 un'ampia documentazione dei centri rurali in Sudafrica.
Ha recentemente pubblicato il fotolibro *Boa viagem. Reportage dal Monzambico.*



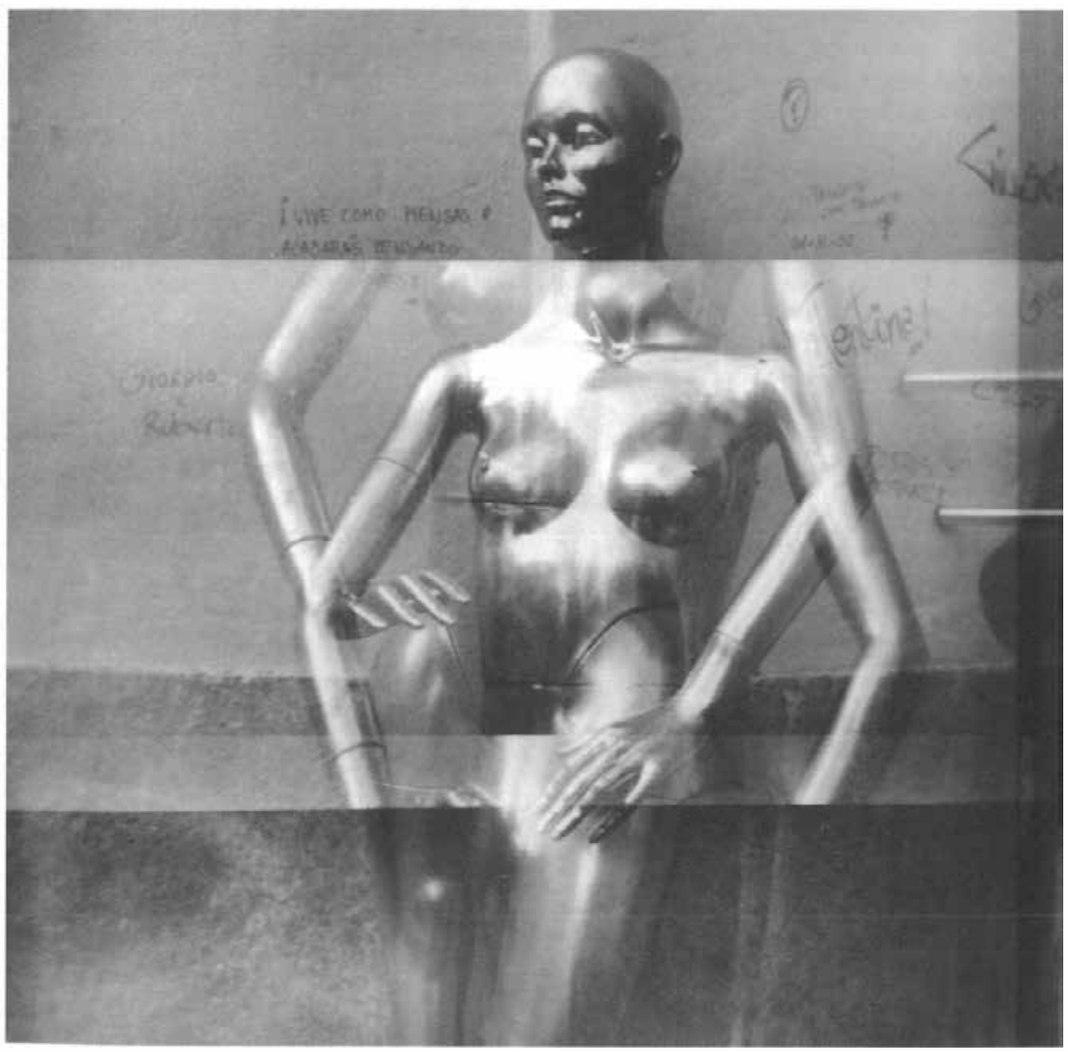
Alberto Givanni
Mozambico, Beira, Bairomunhava
marzo 2003

Arianna Novaga

Arianna Novaga

Note sul mio archivio

Il mio archivio fotografico? È imbarazzante, articolato secondo una procedura di classificazione dei negativi che non si attua con i consueti criteri stilistici o cronologici, ma attraverso una logica soggettiva e arbitraria.
Nell'ingombrante congerie galleggiano quattro robuste scatole bianche, nelle quali conservo l'intero repertorio della mia visione in bianco e nero. Lo scrigno FETICCI contiene gli aspetti più ossessionanti e commoventi. Una collezione di ardori e imposture spesso divertenti e kitsch, a volte logoranti, con un valore e una carica emotiva che non si placa con il trascorrere del tempo. In PROFEZIE ho raccolto i negativi più sovversivi, misteriosi, rivelatori, le intuizioni e i segnali di eventi singolari. Sono spesso immagini concettuali, quasi mai stampate in full frame, ricche di rimandi e di spunti. ZAVORRA trattiene invece i negativi inopportuni, i progetti compiuti e statici, e include anche gli scatti predatori, quelli impersonali o eccessivamente eclettici. Forse ciò che non avrei mai voluto produrre ma che funziona ragionevolmente come elemento compensatorio. La CINESE, infine, contiene al suo interno più scatole, nelle quali sono stivati i negativi divisi per categorie più classiche. Immagini studiate, responsabili, distaccate, perfettamente esposte e ben illuminate. Le fotografie professionali in bilico tra il buono e il cattivo gusto.
Tutti i negativi sono conservati con una certa cura, ma vengono sistematicamente traslocati da una scatola all'altra. Il rituale si compie ogni qualvolta una circostanza esterna, significativa o perturbante, mi porta a fare il punto della mia vita e della mia carriera. Allora rielaboro le corrispondenze tra contenitore e contenuto e rimescolo sequenze e idee, concetti e temi, fino a raggiungere il diverso significato che sto cercando...e fino a nuovo ordine. ■



Arianna Novaga
"Vive como piensas"
Napoli 2003
da "Feticci"

Arianna Novaga nasce a Forlì nel 1970. Si laurea in Architettura allo IUAV di Venezia.
Partecipa a numerose mostre fotografiche in Italia (Rimini, Montefiore Conca, Forlì, Genova, Venezia) e all'estero (Weimar, Parigi, Edimburgo).
Ha pubblicato su libri e riviste d'arte (*Italia and Italy*, *La luna di traverso*, *VV2 Recycling the future*, *Le farfalle* di Marsilio Editore) e di Architettura (*Il ventre*, *Abitare*)
Attualmente tiene workshop di fotografia e di camera oscura, e collabora al corso di 'Storia della fotografia' tenuto dal Prof. A. Maggi, presso l'Università degli studi IUAV di Venezia.

Arianna Novaga
"Beatrice"
1999
da "Feticci"

Le mummie di Venzone

Adriano Favaro

Giuseppe Mazzotti
Donna con mummie
Venzone, anni '40-'50

Una serie di straordinarie fotografie di Giuseppe Mazzotti, scattate probabilmente tra la fine degli anni '40 e gli anni '50, ci pone di fronte allo stridente contrasto tra la vita e la morte, tra il sorriso di una giovane donna ed il ghigno orribile di una mummia incartapecorita.
Si tratta di fotografie conservate presso il Foto Archivio Storico Trevigiano e appartenenti appunto al fondo fotografico Giuseppe Mazzotti.
Le immagini si riferiscono alle famose mummie del duomo di Venzone (Friuli) qui esibite in occasione della visita alla Cappella di S. Michele da parte di una comitiva di studiosi.
La cappella di S. Michele è una piccola costruzione circolare in sassi squadrati poggiante su una cripta seminterrata, anticamente situata di fronte al Duomo di Venzone con funzioni di battistero, e risalente alla metà del XIII secolo.
La vicenda delle mummie è nota dal 1647 quando, nello spostamento di un sarcofago trecentesco degli Scaligeri per la costruzione della Cappella del Rosario, venne in luce la prima mummia detta "il Gobbo".
Nelle tombe del duomo, infatti, vegetava un fungo, una muffa parassitaria antibiotica detta "Hipha Bombicina Pers" presente nel sottosuolo della chiesa e capace di assorbire l'umidità dei tessuti dei corpi in modo da essicarli nel giro di un anno, evitandone la decomposizione che ha il potere di disidratare il corpo, nel tempo di un anno, facendo diventare la pelle pergamenacea.
Un fenomeno, quindi, naturale, che nel corso dei secoli ha interessato parecchi dei corpi ivi sepolti.
Tra il 1825 ed il 1891 furono estratte quasi quaranta mummie, alcune delle quali furono portate fuori Venzone: al Gabinetto universitario di Padova, al Museo di Vienna, nella chiesa degli Invalidi di Parigi ecc.
Ultimamente nel battistero erano esposte 21 mummie tra cui quella di un venzonese morto nel 1881. Allineate una vicino all'altra, in piedi, entro vetrine, coperte di un solo perizoma, costituivano uno spettacolo veramente macabro.
Ha scritto Mario Blasoni nella sua opera "Ritornano le mummie", che questa cappella "andata distrutta dai terremoti del 1976, è stata ricostruita ad opera di volontari, tra il 1997 ed il 1998, a cura della Pieve.
Dopo il terremoto sono 15 le salme recuperate tra le macerie dell'ex battistero e ricollocate nell'edificio che le ospitava dal 1845, ricostruito pietra su pietra come il duomo, sono ora nuovamente esposte.
Lo studio del fenomeno di mummificazione ebbe sviluppo e rilievo internazionali grazie anche a un ammiratore d'eccezione delle mummie: l'imperatore Napoleone che - come racconta Guido Clonfero, memoria storica di Venzone - nel 1807, tornato in Friuli dopo le campagne del 1797, volle vederle da vicino. E i suoi soldati, come avevano già fatto dieci anni prima accanendosi soprattutto sul Gobbo, tagliuzzarono quelle epidermidi incartapecorite portandosi via altri pezzi o pezzetti come souvenir! I ritrovamenti di salme mummificate continuarono nella seconda metà dell'800 e, nonostante i saccheggi, ne rimasero 22 in mostra fino al 1976. I meno giovani ricordano benissimo quegli scheletri ricoperti con un bianco perizoma "schierati" in semicerchio nell'aula del battistero. Collocati in piedi nelle bacheche di vetro, avevano quasi tutti la targhetta con nome e cognome, o una parziale indicazione come nobile, sacerdote, madre, figlia... Fino al 1976 non c'era visitatore che non chiedesse di vederle. Il terremoto del 6 maggio fece crollare l'ex battistero, noto come cappella di San Michele, risalente al 1250 circa, e dopo un mese ci fu un gruppo di soldati canadesi che si offrì di scavare per estrarre quelle martoriate salme. Alcune erano andate a pezzi, ma una buona parte (15 su 22) furono salvate. Per qualche tempo le

Giuseppe Mazzotti
Gruppo di donne in posa con due mummie
Venzone, anni '40-'50

superstiti furono esposte in un box di lamiera, ma quell'esibizione precaria suscitò non poche perplessità tanto che il parroco decise di riporle aspettando tempi migliori. Ora la disposizione è completamente cambiata: adesso le 15 mummie sono esposte nella cripta di San Michele (il piano superiore è tornato cappella). Cinque, le più rappresentative, sono collocate in robuste urne di vetro e le altre deposte in due file di cassetti, apribili, tipo Morgue. Sono tre uomini e due donne (la distinzione è puramente teorica: nella massa cartilaginosa non si notano grandi "differenze", tanto che il pleonastico gonnellino è stato opportunamente abolito). Primeggia, noblesse oblige, l'innominato Gobbo, il decano, se così possiamo dire, del gruppo. Si tratterebbe di un esponente degli Scaligeri: il suo corpo fu ritrovato sotto un sarcofago del 1300 con lo stemma della nobile famiglia veronese. "Ma non era gobbo - spiega monsignor Bertossi, che è parroco di Venzone dal 1983 - la malformazione è successiva alla deposizione nel sarcofago, probabilmente troppo piccolo per lui. La Tac, effettuata di recente, ha stabilito che aveva invece problemi di artrosi e che è morto a circa 45 anni. Esami medico-scientifici sulle mummie sono stati avviati dal professor Gaspare Baggieri, del Servizio antropologico e paleopatologico del ministero dei Beni culturali, trattandosi di "un patrimonio genetico di inestimabile valore". Tra quelle esposte nelle urne, due hanno nome e cognome (si tratta dei nobili Paolo Marpillero di 73 anni, esumato nel 1770, e di Daniello Gattolini, 75 anni, dissepolto nel 1811) e le altre due sono una madre e una figlia ignote". (da *"Ritornano le mummie"* Di Mario Blasoni). ■

Carlo Naya & Photography in Venice

Angelo Maggi

Nello sfogliare i volumi della rivista *The British Journal of Photography* ho avuto occasione di imbattermi in un articolo sullo stato della fotografia a Venezia intorno al 1874. Ciò che colpisce è il linguaggio tipicamente vittoriano adottato dall'autore e l'uso appropriato di termini di architettura in un crescendo di ricordi 'ruskiniani' dedicati ad una Venezia decadente. Dall'articolo emerge una città ricca di monumenti con forti segni di degrado dove soltanto la fotografia ha il potere di perpetuarne l'esistenza. Ad essere ammirata è la fotografia di Carlo Naya, l'unico 'artista veneziano [sic]' capace di rappresentare Venezia in tutta la sua bellezza. È interessante notare come l'opera di Naya, inizialmente elogiata per i suoi contenuti artistici e documentaristici, sia severamente messa in discussione nella parte conclusiva dello scritto. L'autore dell'articolo non è stato identificato, ne conosciamo soltanto il monogramma 'A.J.W.'. Nella speranza di far luce sull'identità dello scrittore, si è pensato di allietare i lettori di *Fotostorica* con la traduzione integrale del testo curata dalla Dott.ssa Valentina Serravalle. Nella seconda parte è stata inserita la risposta all'attacco di 'A.J.W.' apparsa sulla stessa rivista circa un mese dopo.

PHOTOGRAPHY IN VENICE / LA FOTOGRAFIA A VENEZIA[1]

Molti tra i lettori di questa rivista avranno sentito parlare o avuto occasione di osservare quelle fotografie di grande formato, incredibilmente economiche, che i turisti portano a casa da Venezia, e che lì si possono acquistare a prezzi di gran lunga inferiori al costo che, si presume, sia stato necessario a realizzarle. È probabile che la maggioranza di voi si siano semplicemente domandati con meraviglia come sia stato possibile realizzare tali fotografie così bene ed a costi così bassi. Ma per alcuni, senza dubbio, forse per molti, le fotografie di Venezia hanno il potere di ispirare altri pensieri, e la meravigliosa arte che esse raffigurano conduce il pensiero a sfumare il presente tra i ricordi del passato; perché Venezia non è città dell'"oggi". I trafori in stile gotico e la profusione di decorazioni ad intaglio, le cupole, i pinnacoli e le torri che catturano lo sguardo ogniddove, e scintillano nelle acque dei canali attraversate dalle gondole; non sono ipocrisie stucchevoli, nate dalla *nouvelles richesses* del nostro tempo. I monumenti grandiosi, magnifici e nobili che dovunque accarezzano lo sguardo a Venezia sono testimoni di un passato di bellezza, un passato di artisti e di amanti dell'arte, fieri del loro essere artisti, capaci di intuire la vera arte come nessun altro ai giorni nostri. Che tale magnificenza di marmi e di pitture appartenga al passato, rattrista. Venezia che, al giorno d'oggi, è discesa dal suo trono di regina; la potente repubblica è decaduta, e l'ultimo dei suoi mercanti riposa ormai da tempo nella sua tomba intagliata e dorata. Con la scoperta del Capo di Buona Speranza e delle Americhe il commercio mondiale si è spostato su altre rotte, ed ha lasciato le lagune di Venezia vuote dei vessilli che portavano ai suoi commerci il mondo dell'Oriente. La "Regina del mare" di Paolo Veronese è ormai solo una mendicante; una mendicante che ancora si cinge nel suo regale mantello di ermellino, a celebrare la grandezza dei suoi avi. Lo scintillio dei gioielli ed il bagliore degli equipaggi sono ormai perduti; ma, errando attraverso le calli deserte, ovunque in quei palazzi, quelle chiese, quei musei, si incontrano i doni sontuosi dell'arte, sparsi ad ogni lato a generose mani. Il confronto rende quanto mai imbarazzante la nullità dell'arte contemporanea. Ci è a mala pena rimasto gusto a sufficienza per apprezzare le nobili testimonianze di un nobile popolo; gli stessi artisti sembrano essersi dissolti insieme ai mezzi da cui traevano sostentamento.

Secondo un articolo recentemente apparso in *Photographische Mitteilungen*, ogni cosa a Venezia starebbe progressivamente sprofondando nella decadenza. Il fuoco e le ingiurie del tempo starebbero, da una parte, attaccando i tesori della città lagunare; ma, ancor peggio, l'acqua starebbe lentamente erodendo le sue fondamenta. Ogni guglia della città, la stessa colonna dei leoni di San Marco, mostrerebbe forti segni di cedimenti strutturali. La torre pendente di Pisa troverebbe centinaia di rivali a Venezia.

In tali circostanze è evidente che il fotografare Venezia sia una missione di importanza fondamentale. L'incomparabile ricchezza dei suoi tesori d'arte intagliati nel marmo rappresentano una possibilità per l'arte della fotografia impossibile in questa misura in nessun'altra parte del mondo; mentre l'intenso interesse con cui ogni modiglione e bugna devono essere esaltati, lasciando da parte ogni palazzo o pilastro parte integrante dell'edificio, e lo zelo di ottenere un livello adeguato della sua arte è incentivato dal pensiero che la città, non avendo più spazio nel mondo del commercio mondiale, stia lentamente affondando in quello che potremmo definire una tomba sottomarina. Le fotografie di Venezia sono quindi di molteplice interesse per molte persone, e non è scontato chiedersi se l'opera di conservazione della memoria, che così ben si addice all'arte della fotografia, sia adeguatamente eseguita. Ha poca importanza che le stampe ai sali d'argento, vendute per così poco, abbiano finito per sbiadirsi; perché, se il **primo lavoro** è ben eseguito, se i negativi sono il prodotto della cura e dell'amore per i tesori dell'arte, come l'umile lavoro dei copisti, grazie ai processi permanenti di cui siamo dotati, difetto non c'è che non si possa rimediare. Crediamo che la fotografia [in generale] sia come le cose fin qui presentate a Venezia e che su queste basi, pertanto, non ci sia molto da discutere. Certo, ci

stupisce che nessuno dei nostri principali fotografi professionisti inglesi abbia mai voluto dedicarsi al compito di illustrare dettagliatamente Venezia; e non possiamo fare a meno di credere che, nell'ambito di quelle fotografie di formato più piccolo, quelle che in fin dei conti amiamo di più, ci sarebbe ancora modo, per un volonteroso, di fare un buon lavoro. Non possiamo dire se qualcuno sarà invogliato ad un lavoro di questo tipo; ma qui di seguito, daremo presentazione dei risultati raggiunti dalla fotografia nell'immortalare le bellezze architettoniche di Venezia, in modo che i nostri lettori possano giungere da soli a giudicare se questi tesori d'arte siano stati riprodotti più o meno fedelmente.

Nella realtà dei fatti, a Venezia, solo due fotografi si sono messi in luce come uomini in grado di portare avanti questa grande opera. Uno è un nome celebre, dal momento che, stando al parere di Vogel, pochi turisti hanno lasciato Venezia senza un paio di fotografie di Naya come ricordo; e l'altro, Bertoja, è alquanto noto anch'egli, ma principalmente per i curiosi effetti "chiaro di luna" in stile Byron che egli riesce ad ottenere. Dunque, molto onestamente, se vogliamo ammirare le rappresentazioni di Venezia così com'è nella sua arte meravigliosa e nella sua bellezza, esiste un solo artista veneziano dello spessore e, si presume, delle capacità sufficienti: Naya. Osserviamo il suo metodo di lavoro. Prima di tutto, per gli interni, si serve di lastre asciutte. Ciò è con ogni probabilità strettamente necessario in costruzioni come la chiesa di San Marco o altri palazzi, dove la luce è assai flebile. È cosa assai comune imbattersi in una delle macchine di Naya, sistemate qua o là, con le lenti aperte ad esporre la lastra per tutto il giorno, senza nessuno che le custodisca.

Lo stile di Naya è dei più semplici. Non ha grandi apparecchiature, ma solo un piccolo studio con una luce laterale posizionata in alto che gli occorre per copiare le pitture; quest'ultima è usata assai spesso, dal momento che le magnifiche pitture di Venezia devono in genere essere spesso catturate lì dove si trovano, o sulle pareti dove sono dipinte. Naya ne fissa le copie come può, con gli stessi mezzi utilizzati per le altre vedute, cioè con lastre ben asciutte. La pazienza e la perseveranza che dimostra in questo tipo di lavoro sono certamente ammirevoli. Dal momento che lavora su lastre dalle dimensioni di un foglio di carta per fotografie, sembra che Naya possegga un certo numero di macchine di una certa grandezza, le quali vengono posizionate in diversi punti della città, lasciando l'otturatore aperto anche per giorni. Il risultato, qualunque sia il metodo applicato, è certamente molto alto, nonostante questo modo di operare. Lasciare le lastre esposte per tre giorni è un chiaro tentativo di aumentare acutezza e chiarezza di definizione, come Naya ha fatto nel caso della "Ascensione di Maria" del Tiziano. In alcuni casi, l'esposizione si è prolungata anche per cinque giorni. Nel caso di pitture ciò è possibile senza il rischio di renderle indistinte; ma applicando la stessa tecnica a palazzi, a colonne e sculture attorno alle quali la luce del sole si sposta durante il giorno così da sfumare e confondere linee ed ombre, egli è a stento in grado di darne una valida rappresentazione.

Naya, tuttavia, non confina i suoi lavori entro Venezia. Al contrario, li estende nelle vicine città di Bologna e Verona, e persino di Firenze, ognuna delle quali sarebbe sufficiente ad un singolo uomo che abbia l'intento di lavorare con passione e cura. I suoi lavori, ci dicono, non pretendono di avere un qualche merito artistico, e non dobbiamo ricercarvi prospettive aeree, luci ed ombre, morbidezze e simili. Forse questo non equivale a dire che il lavoro di Naya non si addice alla missione di cui la fotografia si carica in questi luoghi? Come si potrebbero rendere fotograficamente il colonnato del palazzo del Doge, o i trafori alle finestre della Stanza del Consiglio, senza i giusti giochi di luce ed ombra? Si potrebbero usare anche lastre grandi come una pagina aperta del Times, ma il risultato rimarrebbe insoddisfacente se la fotografia risultasse priva della prospettiva che le verrebbe invece conferita dalla giusta luce. In fotografie mal illuminate, i dettagli possono apparire fuori luogo, e non sono mai accurati.

Il fatto è che, per quanto riguarda Venezia, la fotografia è troppo a buon mercato per essere fatta come si deve, per avere valore artistico. Se è possibile acquistare una 10 x 12 a due lire, è chiaro che il margine di guadagno sarà talmente esiguo da

rendere impossibile a qualsiasi uomo fare altro che non sia il più crudo e meccanico copiare. La giusta luce, le giuste lenti, o i giusti agenti chimici sono raramente in possesso di uomini che lavorano in questo stato. Non possono permetterseli. Forse nulla è più significativo della lenta decadenza in cui è precipitata Venezia, se non la depressione in cui sono cadute le sue arti. Ma non dobbiamo credere, per il solo fatto che chi lavora qui viene retribuito così poco, che persone che lavorano da altre parti possano fare lavori migliori e, liberi dalla stagnazione locale e dalla pressione della povertà, avere migliori guadagni.
La nostra Inghilterra sta attraversando un momento di grande ritorno d'interesse per l'architettura, ma qualsiasi cosa aiuti questo interesse nel senso di uno stimolo verso i simboli del passato non è affatto ricercato. Abbiamo grandi esempi di lezioni ecclesiastiche; è l'arte domestica che ci manca, e in quest'ambito Venezia rappresenta la più perfetta città al mondo. Essa è un grande insieme di arte domestica e di decorazioni e, nonostante molto sia stato scritto e sia stata ammirata e cantata, non è mai stata adeguatamente esplorata da nessun architetto. Tale lavoro va ben oltre le possibilità di un artista ordinario, ma la macchina fotografica potrebbe venire in suo aiuto; pensiamo ci sia un intero mondo da esplorare per chi abbia le risorse e le capacità per condurre un lavoro che, nella maggior parte dei casi, se non verrà fatto al più presto, non potrà più essere condotto. Ciò che vorremmo è una serie di raffinati negativi (*cabinet negatives*) di Venezia, dei suoi monumenti, dei diversi ordini architettonici che si sono susseguiti nel tempo, dei suoi vari stili ed ornamenti, ed in generale, dei suoi panorami. Tutto ciò, grazie ai mezzi di cui ora la fotografia può godere, può essere allargato o ridotto a piacimento, e moltiplicato all'infinito a costi irrisori. La maggior parte di ciò che Naya ha fatto e del sistema che ha elaborato è goffo ed allo stesso tempo antiquato, meccanici i suoi scopi, guidati più dai capricci dei turisti di passaggio che dalle esigenze del vero amante dell'arte.
A.J.W.

Nel numero del 1° maggio 1874 del *The British Journal of Photography* appare la seguente risposta all'articolo di A.J.W.:
Non conosco il signor Naya di Venezia. Di certo, per quanto possa ricordare, lungo il mio peregrinare senza sosta, non l'ho mai incontrato. Ma, dando ascolto alla valutazione che "A.J.W" dà di lui e dei suoi lavori, credo che debbano esistere a Venezia molti altri artisti della fotografia oltre a lui, ed alcuni che addirittura lo superano in bravura. Possiedo un album fotografico contenenti vedute di Venezia; nessuna riporta tra gli artisti il nome di Naya, ma molti di questi lavori sono davvero eccellenti. Costano solo 10 centesimi l'uno qui a Venezia, ed io affermo senza esitazioni che sono di molto superiori a molte fotografie scattate in Inghilterra e vendute a peso d'oro. Sembra evidente che il segreto della povera arte fotografica di Venezia è dovuto al fatto che la camera oscura in cui il fotografo prepara le sue lastre si trova, in molti casi, a pochi passi di distanza dai più pittoreschi, splendidi e fotogenici soggetti della storica, un tempo famosa, repubblica. La facilità con cui i negativi possono essere ottenuti spinge ogni artista locale a non farne uso di vecchi o malandati; e la concorrenza, che da un lato tende a mantenere bassi i prezzi di tali lavori, assicura al tempo stesso di mantenere alto il livello della loro qualità. Non credo che i fotografi ricevano salari elevati a Venezia ed è possibile che i commercianti si soddisfino con profitti esigui.[2] ■

Note
1 A.J. W., 'Photography in Venice', *The British Journal of Photography*, 3 April 1874, pp. 161, 162.
2 *The British Journal of Photography*, 1 May 1874, pp. 208.

PHOTOGRAPHY IN VENICE.

Most of the readers of this Journal have heard of or seen the wonderfully-cheap large photographs which travellers bring home from Venice, and which are purchasable in this country even at lower prices than we seem able to produce them. Possibly to most people such pictures have only suggested thoughts of wonder as to how these things could be done so well and yet be so cheap. But in some, no doubt—perhaps in many—photographs of Venice have power to stir other thoughts, and the marvellous art depicted therein leads the mind to forget the present in the past; for Venice is no city of today. The Gothic tracery and profuse ornamentation—the domes and pinnacles and towers that catch the eye everywhere, and shimmer in the gondola-broken waters of her canals—are no stuccoed hypocrisies born of the *nouvelles richesses* of our time. The great and beautiful and noble monuments which everywhere greet the eye in Venice are the memorials of a beautiful past—a past of artists and of art-loving people who had a joy in their work, and an estimation of true art such as it were vain to look for now; and the fact that all this beauty of stone and painting is of the past is saddening, too. Venice today has long descended from her kingly state; the mighty republic is dead, and the last of her princely merchants has long slept in his carved and gilded tomb. With the discovery of the Cape and of America the commerce of the world took to other routes, and left her lagoons empty of the vessels that bore to her warehouses the wealth of the East. Paul Veronese's "Queen of the Sea" is now but a beggar—a beggar who clings still to the kingly mantle of ermine that betokened the grandeur of her ancestors. The flash of jewels and sheen of glittering equipages have gone; but, as one wanders through her deserted thoroughfares, one meets everywhere in those palaces, those churches and museums, the costliest gifts of art. They are strewn on every side with the most lavish hand, and these force on one's mind most painfully the littleness of the art of the present. There is hardly sufficient taste left to appreciate these noble memorials of a noble people; the artists themselves seem to be gone with the means which sustained them.

According to a recent writer in the *Photographische Mittheilungen* everything in Venice is rapidly sinking into decay. Fire and the attritions of time are, on the one hand, attacking one and another of the art treasures of the city of the Lagoons; but, worst of all, the water is slowly undermining its foundations. Every spire in the city—even the column of the lions in San Marco itself—shows noticeable deviations from the perpendicular, and there the leaning tower of Pisa might find a hundred rivals.

In such circumstances we can well believe that the mission of photography in Venice is a great one. The surpassing richness of its art treasures in stone afford a scope there for the photographer's art which nowhere else exists within the same compass; while the intense interest with which every corbel and boss, let alone almost

every palace or pillar within it is in every case viewed must be heightened, and the zeal to obtain adequate record of its art spurred on by the thought that the city, having no more place nor business in the affairs of the world, is slowly settling into a watery grave. Photographs of Venice have a many-sided interest therefore to many people, and not the least is a jealous consideration as to whether the memorial work which photography is so peculiarly fitted to do is adequately fulfilled. That the silver prints supplied so cheaply have been given to fade is now of smaller consequence; for if the *first work* be well done—if the negatives are the product of thought and loving care for the art treasures amongst which the humble copyist works—that defect cannot now, with the permanent processes we have, bar the way. We believe photography is as things go fairly represented in Venice, and that on this score, therefore, there is not much to lament. Yet it is a wonder that not one of our leading English professional photographers has ever devoted himself to the task of thoroughly illustrating Venice; and we cannot help thinking that for those smaller kinds of photographs which we on the whole love best there is still room for such an one to do good work. Whether anyone will be induced to consider that point we cannot say; but we present here some account of the state of architectural photography in Venice, in order that our readers may judge for themselves whether or not its art treasures have been copied as they ought to be.

It turns out that, in point of fact, there are but two photographers in Venice who stand out in any prominence as men worthy to carry out this great work. One has a name of much celebrity, for, as Dr. Vogel's correspondent remarks, few travellers go away from Venice without a pair of Naja's photographs as a memorial; and the other, S. Bertoja, is tolerably well known also, but it is chiefly for the curious "moonlight effects," *à la* Byron, which he labours to produce. For the honest object of seizing transcripts of Venice as it is in all its lavish art and beauty there is but one really prominent and presumably capable man residing there—Signor Naja. Let us see how he goes to work. In the first place, he chiefly relies on dry plates for obtaining his interiors. This is probably largely necessary in buildings like the church of San Marco, and probably in many more private buildings, on account of the feebleness of the light. It is a very common thing to stumble across one of Naja's cameras set up in some such place, with the lens open exposing a plate by the day long, and unattended by any operator.

Naja's mode of working is of the simplest. He has no grand establishment, and only a small studio with a high side light, which he devotes to copying paintings; and even that is but seldom used, for the magnificent paintings in Venice have usually to be taken on the spot where they hang, or the walls where they are painted, and he secures such copies of them as he can by the same means that he takes his other views with—dry plates. The patience and perseverance which he exhibits in this work is certainly very commendable. He appears to have a number of cameras of a large size—for he works plates the size of a sheet of photographic paper—which he places here and there about the city, and allows the films to remain exposed sometimes for days, in order to get a picture. The results, whatever process he may employ, are certainly often very fine, in spite of this mode of operating. There can be no question that it is a trying thing to sharpness and clearness of definition to have to expose a plate three days, as Naja did in the case of Titian's *Ascension of Mary*. In some cases the exposure has been prolonged to five days. Where paintings are in question this may be possible without blurring; but if Naja adopts the same plan with buildings, and takes columns and carved work on which the light must move round during the day, so as to blur and confuse lines and shadows, we can hardly think that the representation he is thus able to give of the interior of a building will prove very satisfactory.

Signor Naja does not, however, confine his labours to Venice. On the contrary, he extends them to the neighbouring cities of Bologna and Verona, and even to Florence—each of these enough for any single man to undertake if the work is to be done lovingly and well. His works, we are told, do not pretend to have any artistic merit, and we must not look for aërial perspective, light and shade, softness, and other similar things in his pictures, for they are not there. What is this but saying that his work is not adequate to the mission photography has in such places? How possibly could the colonnade of the Doge's palace be rendered, or the tracery of its council-room windows, without proper light and shade? You might use plates as large as an opened-up sheet of *The Times*, and yet the results would be unsatisfactory if the picture were without the relief of proper light. Details may seem full in ill-lighted pictures, but they are never accurate.

The fact appears to be that, as far as Venice is concerned, photography is too cheap to be well done, in an artistic sense. If you can buy a 10 × 12 picture for two francs it is clear that the margin must be so slight as to make it utterly impossible for any man to do anything but the crudest and most mechanical kind of copying. Proper light, proper lenses, or proper chemicals can hardly be within the power of the men who are ground down to such a low level. They cannot wait for the first nor pay for the others. Nothing is, perhaps, more significant of the sad decay into which Venice has fallen than this token of the depression of the art there; but because those on the spot do work at so low a rate of remuneration we must not conclude that persons having their centre of business elsewhere could not do finer work and, freed from local stagnation and the pressure of local poverty and decay, get better prices for it.

There is a considerable genuine revival of architecture amongst us in England, and whatever helps that revival in the way of lessons from the past is not a little sought after. But we have ecclesiastical lessons in plenty elsewhere; it is domestic art which lags behind, and that is just what Venice is the most perfect in of all the cities of the world. It is a great storehouse of domestic art and decoration, and as such, although written about and admired and sung over, has never been properly explored with the pencil. The work is beyond the power of an ordinary artist, but the camera might accomplish it; and we think there is a field there for some one who has the resources and the skill to do a work which, in many cases, if it be not done soon will be beyond the possibility of being done at all. What is wanted is a series of exquisite cabinet negatives of Venice—of its monuments, its successive orders of building, its various styles of ornamentation, and its general panoramas. These, with the resources now at the command of photography, might be enlarged or reduced at will, and multiplied to any extent at small cost. Much as Signor Naja has done his system is cumbrous and altogether antiquated and his aims mechanical—guided rather by the whims of the passing tourist than by the wants of the true lover of art.

A. J. W.

I do not know Signor Naja, of Venice. I certainly have not, so far as I am aware, ever met him in my peripatetic wanderings; but I do think that there must be many other photographic artists in Venice beside him, and some that are rather better, if we accept the estimate given of him and his works by "A. J. W." I have access to a folio of views in Venice, none of which bear the name, as artist, of Signor Naja, but most of these works are really excellent. They cost only tenpence each in Venice, and I unhesitatingly affirm that they are far superior to many photographs taken in England and offered for sale at a guinea. It appears that the secret of cheap photographic art in Venice is due to the fact that the dark room in which the photographer prepares his plates is, in most instances, within a few minutes' walk of the most picturesque, notable, and graphic subjects in that historic and once world-famed old republic. The facility with which fresh negatives may be obtained prevents any local artist from using old or bad ones; and competition, while it tends to keep down the prices for such works, also ensures the keeping up of the quality. I do not imagine that photographic operators receive high pay in Venice, and it is possible that the dealers there are satisfied with small profits.

Le iniziative del CRAF
Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia

Walter Liva
Direttore del CRAF

Se il digitale rappresenta la "*nuova frontiera*" della fotografia estendendone il suo linguaggio e quindi ponendo anche per il CRAF il problema di una riflessione su questo suo essere – con un concetto già usato da Ludwig Wittgenstein – *linguaggio del molteplice*, allo stesso modo il C.R.A.F. deve farsi carico – in un contesto di rete culturale – delle problematiche propriamente storiche della fotografia, della sua catalogazione e conservazione.
Lo scorso febbraio, Peter Galassi il curatore per la Fotografia del MoMA di New York ha scritto al CRAF una breve lettera di ringraziamento per aver ricevuto la "cartella d'Autore" *Tracce*, di Gianni Borghesan, con otto stampe Lambda dedicate al pittore Giuseppe Zigaina in una tiratura di cento copie numerate.
È un riconoscimento che legittima culturalmente un'opera che va quantomeno oltre il modo tradizionale di presentare le stampe fotografiche *originali*.
La ricerca ha tuttavia caratterizzato i dieci anni di attività del CRAF, svolgendosi appunto sul versante linguistico: se tra gli anni '70 e '90 Uliano Lucas considera la fotografia (e il suo dibattito culturale) "*tra Mulas e Roland Barthes*", il CRAF ha cercato di far emergere anche nuovi linguaggi sia dalle molte campagne fotografiche che dai diversi progetti editoriali ed espositivi, come ad esempio nella lettura dello spazio delle *Megalopolis* (Paolo Gasparini), andando oltre la *metropoli*, razionale ed organizzata in sistemi di incroci o nel soffermarsi sulle esperienze degli anni '20 e '30 (Bauhaus, in primis).
È una ricerca che ha anche permesso di rileggere diversi aspetti della stessa fotografia italiana, puntualizzando il ruolo di autori come Luigi Crocenzi, impegnato tutta la vita in una dialettica tra testo fotografico e testo letterario e di cui il CRAF conserva l'archivio fotografico, l'epistolario e la biblioteca o dello stesso Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia sorto a Spilimbergo nel 1955 intorno a Italo Zannier ("*Realismo Lirico*") oppure rileggendo la stessa ricerca fotografica in Italia con la mostra *Sperimentalismo Fotografico 1970-2000*.
Analogo interesse riveste oggi anche la rilettura del pittorialismo, che in Italia vide in Guido Rey e poi in Peretti Griva due punti di riferimento (*Pittorialismo - Cento anni di fotografia pittorica in Italia* Villa Savorgnan, Lestans,17 luglio - 24 ottobre) ed, appunto, l'idea di frontiera nelle sue diverse accezioni (*Qui Europa - Oltre le frontiere* Palazzo Tadea, Spilimbergo, 25 luglio - 24 ottobre; *Lakota Sioux, il Mito e il Paesaggio - Dalla Collezione Thomas Corwin Donaldson - Museum of the University of Pennsylvania*, Museo delle Scienze, Pordenone, 15 luglio - 24 ottobre; *Gli Anni di Franco Basaglia - Le nuove frontiere della psichiatria - fotografie di Claudio Erné*, Palazzo Frangipane, Tarcento, 31 luglio - 29 agosto, fino alla mostra del fotografo emergente sloveno Herman Pivk, Galleria del CRAF, Villa Ciani, 17 luglio - 26 settembre).

Contestualmente, il CRAF dopo l'esperienza dell'Ikons Center (museo virtuale della fotografia avviato nel 1999 con la partnership del Fox Talbot Museum e dell'Archivio Lessing di Vienna) che ha permesso di mettere on line oltre 6.000 immagini dotate di una scheda di consultazione veloce, ha optato per l'inserimento di tutte le immagini digitalizzate nel sito SICAP – Sistema Informatico di Catalogazione Partecipata – realizzato d'intesa con l'Università di Udine e il Centro Regionale di Catalogazione di Villa Manin. Tutte le immagini digitalizzate saranno catalogate con la Scheda F e inserite direttamente in Internet dai laboratori del CRAF stesso.
Il lavoro di questi ultimi mesi ha permesso di digitalizzare ulteriori 15.000 negativi principalmente dai fondi Italo Michieli, Carlo Bevilacqua, Aldo Beltrame, Luigi Crocenzi, sui quali sono avviate anche delle tesi di laurea coordinate dal Prof. Giusa dell'Università di Udine.
Altre notevoli dotazioni di materiale fotografico proverranno nel 2004 dai progetti avviati con l'Unione Industriali della provincia di Pordenone (la *memoria storica* dell'industria pordenonese), sulla storia delle coltellerie di Maniago e relativamente all'*epopea dell'emigrazione friulana*, che forma un'altra parte significativa dell'archivio del CRAF.

Nel corso del 2004, prenderà il via anche la catalogazione e digitalizzazione delle oltre 13.000 fotografie del Fondo Filippi dell'I.R.E. di Venezia per il quale il CRAF si è aggiudicato l'appalto.
Tra le attività formative, nel periodo estivo si svolgeranno i workshop condotti da Roberto Salbitani (12-13 luglio *Fotografia e sogno*; 19-20 luglio *Critica dei portfolio*; 9-10-11 agosto *Corso avanzato di stampa in bianconero*; 15-16-17 agosto *La nudità non è il nudo*; 23-24-25 agosto *Il Significato dei Colori*), mentre con l'autunno prenderanno il via una serie di corsi post diploma e post laurea sulla "fotografia come bene culturale" e "fotografia e digitale" della durata media di 300 ore.
Per tutte le attività formative e i workshop, Villa Ciani è attrezzata per alloggiare (gratuitamente) i partecipanti, come è anche a disposizione di Scuole e Centri che intendano effettuare una esperienza educativa residenziale sulla fotografia. ■

I risultati della nuova stagione d'aste

di Mario Trevisan

Agli inizi di giugno ormai la tornata primaverile delle aste internazionali è finita, si conoscono così i risultati e si possono fare le dovute deduzioni sull'andamento del mercato.
Partendo dall'Italia dobbiamo subito segnalare la mancata asta di "Sotheby's Italia " a Milano che dopo due tentativi non troppo riusciti (in special modo il secondo) ha deciso di dedicare le proprie energie nel campo della fotografia coadiuvando la sorella londinese e parigina . Si dice che è stata una decisione non facile e probabilmente la casa d'aste è pronta anche a ripensare alla cosa.

Va segnalato anche l'abbandono alle aste di fotografia da parte della fiorentina " Pananti "dopo due tentativi anche questa volta non troppo riusciti. La Pananti aveva fatto per la prima volta un catalogo solo di fotografie diversamente dalle altre case d'asta che le inseriscono nella sezione di moderno e contemporaneo.
Tolta la "Finarte-Semenzato", che inserisce sempre qualche foto nelle aste di pittura, l'unica in Italia rimasta è la "Farsetti Arte " che anche quest'anno a maggio si è presentata con un catalogo di arte contemporanea nel quale la metà circa dei lotti era di fotografie.

Anche questa volta le foto erano in prevalenza di autori contemporanei con poche presenze di grandi maestri storici mentre mancava ancora del tutto l'ottocento.
I risultati sono stati abbastanza buoni al contrario della precedente a novembre.
Hanno avuto molto successo arrivando a volte a valori di aggiudicazione doppi o anche tripli della stima le foto di autori italiani degli anni sessanta e settanta di chiara appartenenza all'arte contemporanea più che alla fotografia e i fotografi sempre italiani di nuova generazione o quasi legati anche loro alla pittura.

Credo che sia innegabile che in Italia il mercato della fotografia tranne qualche nome di grande maestro internazionale sia esclusivamente questo mentre altri generi o periodi trovano maggiori difficoltà rispetto ad altre nazioni.
Si spera che qualche casa d'aste importante prenda il coraggio di fare finalmente un catalogo interamente di fotografia partendo dai maestri dell'ottocento per arrivare ai giorni nostri come viene fatto normalmente in Francia, Inghilterra, Germania e Stati Uniti.
Il curatore responsabile di una casa d'aste lo promette ogni volta e poi rimanda la cosa.

Due o tre aste di questo tipo potrebbero mettere in moto tale mercato anche in Italia così come i buoni risultati ottenuti dagli autori italiani sono da attribuire all'opera della nuova galleria milanese che si dedica esclusivamente a loro e che sta facendo un grandissimo lavoro con mostre e pubblicazioni ad altissimo livello.

Weegee
travestito 1939-40

Per quanto riguarda l'estero vanno messe in evidenza tre cose.
Per primo la presenza sempre più grossa in questo settore di Parigi che ha aggiunto altre case d'asta all'interno del solito " Hotel Drouot " e che ha ora, dopo la liberalizzazione delle case pubbliche francesi (prima potevano essere solo statali), una presenza massiccia in " Sotheby's " e " Christie's".
Va sottolineato poi che i cataloghi d'asta sia perché sempre più numerosi sia perché la materia prima comincia a scarseggiare sono in maniera sempre più evidente ogni stagione un po' più poveri.
Senza inutili allarmismi va detto che molte opere cominciano a diventare difficilmente reperibili nel mercato.
Per avere una evidente conferma di questo basta confrontare un qualsiasi catalogo di questa stagione con uno, senza andare tanto indietro, di cinque o sei anni prima e salterà all'occhio subito la differenza.

Ultima considerazione: la crisi economica nazionale ed internazionale è nota e quindi di conseguenza il mercato attuale dell'arte in generale e della fotografia è stanco e come sempre in questi casi e come già detto altre volte mentre le cose importanti continuano ad essere vendute e anche bene le cose minori hanno grosse difficoltà.
Le case d'asta riescono a fare un fatturato interessante con le cose importanti mentre hanno una pesantissima percentuale di invenduto nella fascia medio-bassa.

La fotografia in "Natura ed Arte"

Mita Scomazzon

Nella seconda metà del diciannovesimo secolo, alla diffusione della fotografia, si accompagnò la nascita di numerose riviste specializzate; parallelamente, anche tra i periodici di cultura generale, si assiste ad una crescita di interesse per gli sviluppi della fotografia, sia nell'ambito artistico che scientifico. A tale proposto si inserisce lo studio di "Natura ed Arte, rassegna quindicinale illustrata di scienze lettere ed arti", edita da Vallardi e pubblicata, a partire dal dicembre del 1891, sotto la direzione di Pietro Strozza. Un periodico dal carattere enciclopedico che si ispirava alle tendenze europee ed americane dell'epoca e che trovava riscontro nelle famose riviste "The Studio" ed "Emporium". Il periodico venne pubblicato sino al 1911 col titolo di "Natura ed Arte", poi, fino 1945, con quello di "La Cultura Moderna". Dalle pagine della rivista emerge quello sguardo poliedrico che caratterizzava il desiderio di conoscenza dell'Italia postunitaria particolarmente interessata alle nuove ricerche scientifiche. Si paò rilevare, infatti, una connessione tra il carattere evoluzionistico e progressivo della fotografia in tutti i rami della scienza e l'atteggiamento proprio del periodo. La fotografia contribuisce all'osservazione della realtà fisica del mondo consentendo una visione più precisa e documentaria dell'occhio umano. Sin dai primi numeri il tema della fotografia si presenta all'interno della rivista nella sua duplice natura tecnologica e artistica, rispondendo, in questo senso, al carattere proprio del giornale. Numerosi sono gli articoli scientifici in cui è sottolineata la grande utilità della pratica fotografica; in parallelo si assiste ad una crescita di interesse nei riguardi delle esposizioni d'arte fotografica, sia a livello nazionale che internazionale, soprattutto nel primo decennio del XX secolo. Articoli divulgativi spiegano il funzionamento di strumenti d'ultima invenzione e di tecniche per realizzare fotomontaggi e creare nelle immagini effetti particolari, accanto a testi propriamente scientifici in cui si espongono le scoperte più importanti in campo medico, astronomico e fisico, facendo riferimento anche a giornali stranieri. L'aspetto artistico della fotografia, pur essendo presente attraverso la descrizione di concorsi e mostre, non occupa uno spazio altrettanto ampio. Tra questi, di grande interesse, è l'articolo di Mario Labò sull'Esposizione Internazionale Fotografica di Genova del 1905; egli vi descrive il rinnovamento vissuto dalla fotografia valutandone il livello artistico raggiunto; "... nel tempo passato, la nitidezza calligrafica era considerata come una delle più importanti qualità che si dovessero cercare in una fotografia. Oggi, invece, per il conseguimento di certi effetti, le fotografie si fanno più velate, non meno di certi paesaggi di impressionismo."[1] Le immagini tecnologiche hanno permesso di raggiungere dei risultati che superano la riproduzione obiettiva del dato reale, sino alla capacità di esprimere sentimenti. Nel giudicare le immagini, accanto ai contenuti, l'artisticità ricopre un ruolo fondamentale, sottolineando come la fotografia sia ormai un'arte completa.
Premi speciali furono assegnati ad Altredo Ornano e Guido Rey, riconosciuti come artefici della rinascenza dell'arte fotografica che l'esposizione aveva manifestato, per la loro elevatissima perizia tecnica associata alla grande artisticità delle composizioni.
Dalle pagine della rivista emerge con particolare rilevanza la figura di Gustavo Bonaventura,[2] esponente della corrente pittorialista in Italia. Egli si insersce in questo processo di crescita artistica della fotografia partecipando attivamente al dibattito sull'arte fotografica e dimostrando attraverso la sua opera come la fotografia fosse in grado di trasmettere emozioni alla pari delle arti canoniche.

Molto interessante è un articolo di Anton Giulio Bragaglia del 1913, *I fantasmi dei vivi* e *dei morti*,[3] un lungo testo corredato da numerose immagini in parte definite autentiche in parte fasulle, in cui compare tra i soggetti anche lo stesso Bragaglia; egli presentò alcune di queste immagini come fotodinamiche in seguito alla pubblicazione del trattato *Fotodinamismo Futurista*. Attraverso questo testo si mette in evidenza un particolare legame tra la parapsicologia e il fotodinamismo presente, attraverso la figura di Bragaglia, sin dai primi passi della corrente fotodinamista.

Gli articoli di "Natura ed Arte" mostrano uno spaccato sulla situazione socio-culturale, scientificotecnologica nonché artistica vissuta dalla fotografia in un ventennio denso di avvenimenti e di trasformazioni, qual è stato il periodo compreso tra la fine dell' '800 e l'inizio del '900; essi consentono di osservare il cammino intrapreso dai fotografi verso una differenziazione tra l'uso scientifico e l'espressione artistica della fotografia, per approdare alla definizione di una vera e propria arte fotografica. ■

Note

1 Mario Labò, *L'Esposizione Internazionale Fotografica di Genova*, in "Natura ed Arte", XXVII, fasc. XIX, (Nov.Giu.1904-1905), p. 445 (pp. 445-454).
2 Guido Bardi, *Un'arte che si rinnova: la fotografia. L'opera di Gustavo Bonaventura*, in "Natura ed Arte", XLI, fasc. X, (Dic.-Mag. 1912-1913), pp.653-663.
3 A.G. Bragaglia, *I fantasmi dei vivi e dei morti*, in "Natura ed Arte", XLII, fasc. XXIII, (Giu.-Nov. 1913), pp. 756-764.

LA VISIONE FOTOGRAFICA DI LE CORBUSIER

Renzo Dubbini

Barbara Mazza, "Le Corbusier e la fotografia. La verité blanche", con Introduzione di Giovanni Fanelli, Firenze University Press, Firenze 2002

Un nuovo libro, dedicato ai significati e all'importanza della fotografia nell'opera di Le Corbusier,
contribuisce a consolidare un fertile terreno di ricerca che, negli ultimi anni, è stato esplorato da specialisti dell'opera del maestro svizzero-francese e da studiosi dell'immagine dell'architettura "modernista".
Dopo gli studi, fondamentali seppure parziali, di Stanislaus Von Moos, Giuliano Gresleri, Italo Zannier, Thomas Schumacher, Beatriz Colomina, Daniel Naegele – e più recentemente di Arthur Ruegg e Leo Schubert - il lavoro di Barbara Mazza si presenta come una ricerca consistente, capace di polarizzare l'attenzione su un tema di grande interesse e che, al di là delle valutazioni sull'uso specifico di un mezzo – quello fotografico – offre notevoli aperture connesse al problema generale della rappresentazione nelle arti e nell'architettura contemporanea.
Il volume, frutto di approfondite indagini documentarie, svolte in gran parte presso la Fondation Le Corbusier, ci fa capire quale importanza la fotografia abbia avuto nel processo creativo, nella teoria quanto nella progettazione, nella elaborazione di un'idea di spazio e nella percezione delle opere del grande maestro. L'immagine fotografica ha un ruolo estremamente importante nel costituire una visione, nelle ricerche che sono alla base di articoli e di libri, nella formulazione di un giudizio sulla propria opera da parte dell'architetto stesso e nel processo di "correzione" a posteriori, come appare evidente nell'"Oeuvre Complète".
Per meglio sondare una materia complessa, Barbara Mazza ha scelto di organizzare dei percorsi analitici che consentono di accedere ad aree tematiche diversificate. Un primo capitolo del libro viene dedicato alla formazione di un sistema visuale che unisce la fotografia al disegno, alle modalità di espressione grafica e verbale, nei viaggi e nel primo periodo di formazione del giovane architetto. E' la fase in cui Jeanneret (prima di diventare il celebre Le Corbusier) scopre l'intreccio in cui convergono esperienze diverse, tradotte in linguaggi e in tecniche assolutamente originali, dove "la vie présente ses images, lentement dans une lanterne magique". Egli è consapevole della necessità di un uso non banale della fotografia, distaccato da leggi che regolano altri ambiti della figurazione: "Titien n'aurait jamais dessiné une perspective exacte aujourd'hui, après Daguerre"(p.31).
Il capitolo successivo cerca di cogliere i caratteri dell'architettura di Le Corbusier e della corrispondente immagine fotografica. Vengono messi a confronto schemi progettuali e schemi visivi, evidenziando le relazioni che riconducono scelte progettuali e costruttive all'idea di visione elaborata da Le Corbusier insieme a Amédée Ozenfant e fortemente condizionata dall'arte astratta. Le prove che inducono a interpretare molte architetture di Le Corbusier come pure costruzioni ottiche sono assai convincenti, sebbene con qualche forzatura. Certamente l'appartamento Beistegui è un perfetto esempio di opera concepita e realizzata secondo principi visuali. La terrazza "en plein air", il periscopio che cattura le immagini del paesaggio urbano per proiettarle all'interno, il gioco di rapporti trasparenti tra interno ed esterno non sono che le invenzioni più evidenti di una vera architettura della visione. Ma altri casi sembrano meno appropriati. E' forse eccessivo dire – a proposito di Une petite maison, 1954 – che "l'appartamento è una macchina (fotografica? cinematografica?) per vedere" (p.36). Probabilmente è l'idea stessa di "machine" a indurre a questa interpretazione, ma non è opportuno dilatare troppo i significati di questa metafora.
Giustamente viene dato poi rilievo al rapporto di Le Corbusier con il cinema, aspetto ancora poco studiato e che meriterebbe approfondimenti. Le Corbusier fu costantemente affascinato dalla tecnica dell'immagine in movimento e dall'arte cinematografica. Egli sembra condividere pienamente l'affermazione di Giedion, secondo il quale "soltanto il cinema può rendere intelligibile la nuova architettura" ("Bauen in Frankreich", 1928). Appunti cinematografici sono diffusi nei "Carnets". Le Corbusier collabora con Pierre Chenal alla realizzazione di due film ("B^atir" e "L'architecture d'aujourd'hui", 1930) che affermano una precisa concezione di uno spazio dinamico. Entrambe le opere si chiudono con l'immagine del grattacielo a pianta cruciforme ideato da LeCorbusier, nuovo modello architettonico adatto a risolvere i problemi della grande città. Non è comunque che l'inizio dell'interesse per un mezzo insieme critico e dinamico, capace di rivoluzionare il linguaggio e la percezione dello spazio.
Il capitolo IV , dedicato ai fotografi utilizzati da Le Corbusier - da Charles Gérard a Lucien Hérvé- consente di entrare nel merito di procedure e di rapporti poco noti. Vengono messi in luce metodi di lavoro e consuetudini. L'autrice, con lavoro meticoloso, è giunta a identificare i clichés, riuscendo a correggere attribuzioni e interpretazioni errate. Vengono descritte le strategie attuate da Le Corbusier per pubblicare le immagini nel contesto editoriale più efficace e secondo "tagli" particolarissimi. Dalla testimonianza di Hérvé sappiamo che il maestro in genere non seguiva e non condizionava il loro lavoro nella fase dello scatto, ma interveniva nella fase conclusiva attraverso una severa quanto mirata selezione delle immagini ottenute.
Le scelte visuali vengono inquadrate nel contesto culturale delle avanguardie artistiche – in rapporto soprattutto a Futurismo, Cubismo, Dadaismo. Si cercano le affinità con le esperienze compiute nell'ambito del Bauhaus e con il lavoro di personalità come Laszlo Moholy-Nagy e Karel Teige, e ancora con le opere dei costruttivisti russi, con le tecniche del collage e il Montaggio delle attrazioni di Eizenstein. La visione di un mondo profondamente trasformato richiede uno sguardo nuovo, come sostiene Le Corbusier nel suo scritto del 1933 "Esprit de vérité" (citato a p.76). E' necessario "un oeil qui est impassible, insensible, implacable, sans pitié, sans émotivité. Cet oeil voit autrement que le notre (...) Un oeil de dieu (...) Je dis alors que l'objectif sans nerfs ni ^ame, est un voyer prodigieux, un découvreur, un révélateur, un proclamateur".
Grande attenzione è rivolta alle tecniche di promozione della

Continua a pag. 102

a cura di Italo Zannier

Vincenzo Castella, **Photo Works**, Silvana Editoriale, Milano 2003
Un esaustivo volume sull'opera di uno tra i più convincenti fotografi dell'ultima generazione, vicina a quella di Ghirri e di Guidi. Un libro da sfogliare con lentezza, per comprendere meglio la bellezza delle immagini, ma soprattutto il loro significato temporale. Il volume contiene inoltre un testo e un'intervista a cura di Paola Tognon.

AA.VV., **Mamme d'Italia** (a cura di Uliano Lucas), Mazzotta, Milano 2003.
L'antica esperienza di Uliano Lucas come "iconografo", si rivela ulteriormente in questo volumetto, di giusto peso finalmente, rispetto ai volumoni pesanti e costosi, che certamente non alimentano l'editoria della fotografia, in Italia. Le fotografie pubblicate sviluppano il tema della "mammad'Italia", e sono opera dei più significativi fotografi nostrani, da Berengo-Gardin a Lisetta Carmi, che qui riappare dopo anni di silenzio, con una forte fotografia del 1968, che potrebbe essere accostata al famoso dipinto di Courbet, "L'origine del mondo" (che a sua volta nasceva "certamente" da una fotografia, ricopiata a mano!). I testi sono di Marianella Sclavi e Tatiana Agliani. Nella stessa collana e con il medesimo impegno iconografico, Lucas ha realizzato due altri volumetti: Un bacio, due baci..., e Italiani a tavola, ricche antologie di fotografi italiani, "storici" e no.

G. Zaffagnini, **Io vidi. Il paesaggio nella poesia di Dino Campana**, Longo, Ravenna 2003.
L'infaticabile Giovanni Zaffagnini, cui si devono molte pubblicazioni sul paesaggio, la vita, il kitsch del territorio ravennate, ha illustrato con le sue raffinate immagini – ma "a modo suo", ossia cercando soltanto le vibrazioni liriche del paesaggio descritto da Campana – un mondo silenzioso e perfino cimiteriale a volte, che la fotografia è però in grado di far parlare. I testi da leggere, sono di Ezio Raimondi e Roberta Valtorta.

V. Marzocchini, **La fotografia stenopeica. Storia-tecnica-estetica delle riprese stenopeiche**, agora 35, Castrezzat 2003.
Un agile, ambizioso libretto di Vincenzo Marzocchini, che meriterebbe però di essere ampliato e integrato con immagini più significative (non c'è Paolo Gioli!), soprattutto nella parte storica. È presentato, con la solita efficacia concettuale, da Franco Vaccari.

Sacks, **Tredici fotografie di Michele Alassio**, Bugno Art Gallery, Venezia 2003.
È un libro che merita, e pretende, una attenta lettura anche dei testi. Qui lo segnalo per le fotografie, delicate e al tempo stesso forti, del sensibile fotografo veneziano Michele Alassio, un autore di rilievo nel panorama italiano, che sembra però preferire il silenzio, se è silenzio stare lontani dalla "mischia quotidiana". Se c'è una sua fotografia in vetrina, queste obbligano a fermarsi e a chiedersi chi l'ha fatta.

L. Capellini, **L'anima del corpo**, Allemandi, Torino 2004.
È il catalogo di una mostra, a cura di Peter Welermeler, direttore della Galleria d'Arte Moderna di Bologna. Immagini di nudi, e tutti i nudi hanno l'Anima..., a saperla vedere! I testi sono di Lorenzo Capellini e Vittorio Sgarbi, che spiega: "nudi muti, che parlano per quello che non dicono", punto e basta

AA.VV., **Desmentegass. Molti non ricordano. Milano agosto 1943**, Fotografie di Franco Rizzi, L'Ippocampo, Varese 2004.
Con testi di Lamberto Calmi e Sandro Rizzi (figlio dell'autore delle immagini, Franco) e poesie di Franco Loi, la monumentale cartella, contiene una srie di straordinarie immagini realizzate a Milano nell'agosto 1943, dopo un atroce bombardamento. Si tratta di un ritrovamento archeologico, che presenta, al di là del documento, il talento di un fotografo fino a oggi sconosciuto, dilettante sl, ma con l'anima e la capacità di visualizzazione chiara, essenziale, emblematica.

A. Zen, **Protagonisti. Arte e scienza a Trieste**, Mladika ed., Trieste 2003.
È l'opera di una fotografa e studiosa triestina, Alice Zen (ma si chiama Licia Zennaro), dedicata ad alcuni "protagonisti" della vita culturale di Trieste, da Magris a Dorfles, da Margherita Hac a Elvio Guagnini, da Francesco Macedonio a Piccolo Sillani e cosivvia; oltre cento ritratti, quasi tutti "ambientati", in interno ed esterno, vivaci e credibili. Un bell'esempio di catalogo di persone, valido anche per chi in futuro vorrà tracciarne la storia. Ottima la stampa.

Giancarla Frare, **Come confine certo**, Lo Studio, Roma 2004.
Non è un libro, ma una cartella a fogli sciolti, che presentano l'opera recente di Giancarla Frare, artista complessa, in area concettuale, che usa anche la fotografia, intrecciata con il disegno, in accattivante connubio.

AA.VV., **Storie d'Italia . Dalla Belle Epoque agli Anni Sessanta**, Touring Club Italiano, Milano 2003.
Sarebbe sufficiente questo volume per far conoscere e capire anche all'estero la qualità della fotografia storica italiana, confrontabile, perlomeno alla pari, con quella di ogni altro Paese, che primeggiano invece nella considerazione internazionale (oltre che nelle aste, e in collezioni, musei, ecc. Con una prefazione di Giuseppe Galasso e testi di Francesca Bonazzoli e Giovanna Rosselli, il volume, splendidamente impaginato da Toshihiro Miki, contiene centinaia di fotografie conservate nel grande Archivio del Touring Club Italiano, dove si trova un mosaico insostituibile di immagini sulla realtà italiana, fino dai giorni della sua istituzione, nel 1894. Opere dei maggiori fotografi italiani da Alinari a Moncalvo, da Sella a Berengo-Gardin, accanto a fotografie altrettanto efficaci di autori meno noti, che completano e comunque integrano la storia della nostra fotografia. Molte fotografie sono state in questo caso "tagliate" per una più efficace e spettacolare illustrazione; per offrire una maggiore scientificità al volume, sarebbe stata però utile l'aggiunta, in appendice, della

fotografia integrale "miniaturizzata". Ma il libro è comunque bellissimo!

L. Trapé (a cura) **Il volto che muta. Viaggio attorno all'ex Manicomio di Fermo**, Andrea Livi Editore, Fermo 2003.
È un volume di grande formato, a cura di Luana Trapé, dedicato all'ex Manicomio di Fermo, con testi dl memoria storica di Giorgio Ripani, Manuela Vitali (trasformazione architettonica la stessa Luana Trapé, Donato Leccisi, Fabio Terribili, Anna Ferri, Giovanni Ercoli ("Raccogliere segni", con immagini impaginate da Francesca Folicaldi) e Romano Folicaldi, maestro di fotografia a Fermo, fino dàgli anni diell'indimenticabile Luigi Crocenzi. Due racconti fotografici, di Mario Dondero e Eriberto Guidi, illustrano la malinconia di questo luogo, collegandosi ai racconti, ai graffiti lancinanti lasciati sui muri, alle schede, al ricordo struggente di una pena infinita.

La Galleria di Milano. Lo spazio e l'immagine (a cura di Massimiliano Finazzer Flory e Silvia Paolo), Skira, Milano 2003.
Un prezioso repertorio di immagini sulla costruzione della "Galleria di Milano", che alimenta la conoscenza storica della nostra fotografia. L'Archivio fotografico del Comune conserva un autentico patrimonio iconografico, del quale si occupa in particolare Silvia Paoli, tra i pochi studiosi rigorosi in questo settore in Italia. Molte tra queste fotografie potrebbero essere owiamente affiancate a quelle del più celebrato francese Durandelle; ma da noi la fotografia è tuttora considerata secondaria e i fotografi degli sconosciuti.

R. Kern, **Kern noir**, Charta, Milano 2002
Cento anni fa avrebbero gettato al rogo Richard Kern, qualche decennio fa, la censura l'avrebbe messo in catene...; oggi, le sue fotografie, così coraggiose e terminali sul sesso estremo, non corrompono, ma neppure eccitano, perlomeno me, che non sono immune dal fascino femminile. Sono immagini tragiche, cimiteriali, ma intense nella loro ansia di horror; una moda che Kern ha sviluppato con ironia, tra Man Ray e Nan Goldin, a voler storicizzare l'operazione, per nulla speculativa, e infine serena. Un fotolibro interessante, tra i tanti volumi fotografici inutili; sono lieto di averlo in biblioteca, come a suo tempo il "New York" di Klein, che invece non piaceva ai più. I testi sono di Geoff Nicholson e Sabina Spada.

AA.VV., **L'Archivio Fotografico del Museo Nazionale della Montagna**, De Agostini, Novara 2003.
Nella splendida collana a cura di Pierangelo Cavanna – uno tra i rarissimi storici della fotografia, in Italia –, é uscito un megavolume che raccoglie il fiore delle fotografie conservate nell'Archivio del Museo Nazionale della Montagna, di Torino. Immagini spesso di grande bellezza e sconosciute, opera di fotografi italiani e stranieri, da Vittorio Sella, Edoardo di Sambuy, Alberto De Agostini, Domenico Riccardo Peretti Griva, Guido Rey, ecc, a Ryei Sakashita, Walter Weston, John Noel, Herbert Ponting, ecc., autori di memorabili immagini della e sulla Montagna, che é stato ed é uno dei soggetti più amati dai fotografi. La cura del volume è di Aldo Audisio e Pierangelo Cavanna, anche autori di alcuni esaustivi testi, assieme a Enrico Camanni e Roberto Mantovani. La stampa è esemplare e il libro non può mancare in una biblioteca di fotografia (e non soltanto in quelle dedicate alla montagna).

F. Muzzarelli, **Dalla Tela alla Lastra**, Lo scarabeo, Bologna 2004.
Federica Muzzarelli, che collabora con Claudio Marra al Corso di Storia della Fotografia del DAMS di Bologna, ha prodotto questo nuovo volume, che è una sintesi di storia della fotografia, ben documentata e che serve da manuale di base agli studenti bolognesi. Un attraversamento rapido ed essenziale della storia della fotografia, scritto con disinvolta chiarezza.

M. Miraglia (a cura), **Il potere dell'immagine. Ritratto della Banca Nazionale nel 1868**, Laterza, Bari-Roma 2003.
Marina Miraglia, tra i rarissimi autentici storici della fotografia in Italia (lo affermo, perchè da qualche anno compaiono in Italia libri di storia della fotografia che sono il frutto di improvvisazione e dilettantismo, in un settore poco protetto e perlopiù sconosciuto agli editori, che a volte si affidano quindi con troppa facilità a sedicenti "storici"), ha dato alle stampe un altro bel volume, assembiando e studiando un settore dell'Archivio storico della Banca d'Italia, sostanzialmente composto da ritratti di gruppo dei funzionari dell'Istituzione, nel 1868. Un catalogo di persone in paziente posa, "che guardano" anche negli occhi nostri, oltre che a quelli del fotografo ottocentesco in atelier, del quale Marina Miraglia narra la storia, aggiungendo spesso notizie nuove, su autori meno conosciuti e qui storicizzati, inserendoli nel contesto risorgimentale. La prefazione è di Antonio Fazio; hanno collaborato, tra gli altri, Alfredo Gigliobianco, Marina Melini e Anna Rita Rigano. ■

Antonio Masotti, di Bologna, era Buono; e Bravooo.
È scomparso "a mia insaputa", in novembre, mentre avremmo dovuto incontrarci a Venezia. Antonio è noto a chi conosce la storia della fotografia italiana; lo è anche a certi americani, che l'hanno incontrato tempo addietro per avere qualche sua immagine, emblematica, come quelle di Pasquali, dell'ambiente bolognese e dei dintorni.
Masotti, "il caro Masotti" a tutti a Bologna e particolarmente a noi del DAMS, mi venne presentato da Paolo Monti, del quale teneva il "laboratorio" in Strada Maggiore, la prima sede del Corso di Laurea.
Ci siamo frequentati molti anni; sempre fin troppo umile e modesto, ma intelligente e sensibile amico soprattutto, anche nelle ricerche d'archivio di "mercatino", dove riconosceva e ritrovava tesori di fotografia, come il dagherrotipo di Bernoud, che venne a mostrarmi a fine lezione in Via Zamboni, ammutolendomi.
Non ho altro, ossia troppo da dire su Antonio.
I.Z.

Guido Turus
Ad occhi aperti
2002
Esedra Editrice

Guido Turus, **Ad occhi aperti**, Esedra Editrice, 2002
Questo bel libro fotografico di Guido Turus, nelle cui pagine si alternano sguardi, sorrisi e gesti di bambini e adulti colti spesso in momenti di gioia, pur all'interno di realtà disperate, è sottotitolato "Un viaggio tra intercultura e volontariato". Gli scatti fotografici sono distribuiti lungo un percorso che, per dirlo con parole dell'autore, è "...iniziato sei anni fa in Albania, si è sviluppato in Italia e Mozambico per concludersi nel nordest del Brasile. Esso è stato caratterizzato sia da momenti di incontro con tante diverse realtà che da altri di studio e di ricerca.
Le immagini qui raccolte nascono e trovano un loro orizzonte di significato all'interno delle attività di volontariato ed impegno civile in cui sono state realizzate.
Il possibile valore di queste fotografie risiede nei volti e negli sguardi, nella curiosità e nella speranza, delle persone ritratte. Queste immagini non devono, e non vogliono, suscitare facili emozioni, ma manifestare l'impegno e la determinazione di chi pensa ed opera per gli altri e far riflettere sulle prospettive e sulle potenzialità presenti in ciascuno. Sono fotografie che si propongono di documentare la tenacia di quanti, seppur con strategie e modalità differenti, lavorano affinché sia possibile credere in un mondo dove tutti possano trovare un futuro, un futuro capace di esplicarsi nella categoria della qualità di vita di tutti e di ognuno". ■ (A.F.)

Simone Gosso, "**Sopravvissuti**", F.lli Alinari (Firenze), 2004
Simone Gosso, fotografo, ha realizzato un libro fotografico drammaticamente evocativo, composto da ritratti in b/n di sopravvissuti italiani ai campi di concentramento e da alcune immagini (a colori) di oggetti originali provenienti dai campi. Le immagini sono completate da testimonianze delle persone fotografate e da scritti di Liliana Picciotto (Cdec di Milano) e Anna Bravo (Università di Torino). ■ (A.F.)

Simone Gosso
"**Sopravvissuti**"
F.lli Alinari (Firenze), 2004

REGIONE DEL VENETO

Giunta Regionale

Dossier

Il mondo contadino veneto
Storia per immagini

A cura di Adriano Favaro

SPECIALE DOSSIER
Interamente finanziato da
REGIONE VENETO
(Assessorato alle Politiche per la Cultura e l'Identità Veneta)

Salvaguardare la memoria del mondo contadino

Ermanno Serrajotto
Assessore alle Politiche per la Cultura, all'Identità Veneta e l'Istruzione

Il rapido evolversi della società nell'ultimo cinquantennio, assieme all'avvento della tecnica e industrializzazione spinta, hanno reso obsoleti i modi e tecniche tradizionali di coltura delle campagne, apportando sconvolgimenti anche nei rapporti interpersonali nelle famiglie patriarcali. Di fronte a tale rapida evoluzione, la tradizionale cultura contadina del mondo veneto ha rischiato così di scomparire, essendo cessata la trasmissione di una sapienza antica alle giovani generazioni. Con la perdita della tradizione hanno rischiato di essere dimenticate tecniche secolari di lavorazione in uso nel mondo contadino, quella cultura orale che senza l'ausilio di testi scritti aveva saputo tuttavia formare generazioni e generazioni di lavoratori della terra, l'innumerevole serie di termini legati a questa specifica cultura che arricchivano la lingua veneta, nonchè i canti e filastrocche che accompagnavano i diversi momenti del vivere sociale. Tra le diverse iniziative avviate da questo Assessorato alla Cultura e Identità del Veneto, finalizzate alla salvaguardia e valorizzazione della cultura contadina, della lingua veneta, della memoria e tradizioni nel loro insieme, rientra a pieno titolo anche la presente iniziativa rappresentata dalla serie di Dossier tematici che periodicamente vengono ospitati da Fotostorica con la finalità di offrire un sintetico strumento di riflessione e documentazione, sulle tematiche sopra indicate, in particolare a studenti universitari, ricercatori e insegnanti che nelle tante immagini fotografiche qui pubblicate hanno sinora trovato importanti spunti per le loro attività, essendo notorio che la fotografia sa essere anche un importante strumento per la comprensione della storia contemporanea. Il riferimento in questo caso va ai precedenti Dossier, accolti con grande favore dai lettori: "La Scuola nel Veneto"; "L'Emigrazione trevigiana e veneta nel mondo"; "Per una tutela del patrimonio fotografico sulla Grande Guerra" ecc. Il Dossier che viene ora proposto suggerisce appunto l'urgenza di tutelare, raccogliere, valorizzare tutto quel ricco patrimonio sommerso di ricordi che quasi ogni famiglia conserva riposti nei cassetti di casa: penso alle tante fotografie che rappresentano la storia di ogni famiglia e che in realtà costituiscono la più straordinaria testimonianza storica dell'evoluzione della nostra società veneta, della memoria storica ed umana della nostra gente. È una operazione che le diverse comunità locali peraltro hanno spesso già consapevolmente avviato e che meritano il plauso di questo Assessorato. Anche Fotostorica, importante progetto di tutela e valorizzazione del bene culturale "fotografia" merita senza dubbio un riconoscimento concreto per aver saputo precorrere i tempi nella grande operazione di valorizzazione della memoria. Per questo le nostre strade si incontrano sovente nell'operare per la cultura della nostra comunità. ■

Giuseppe Fini
L'aratura
anni '20

Nella pagina precedente:
L'aratura
anni '50

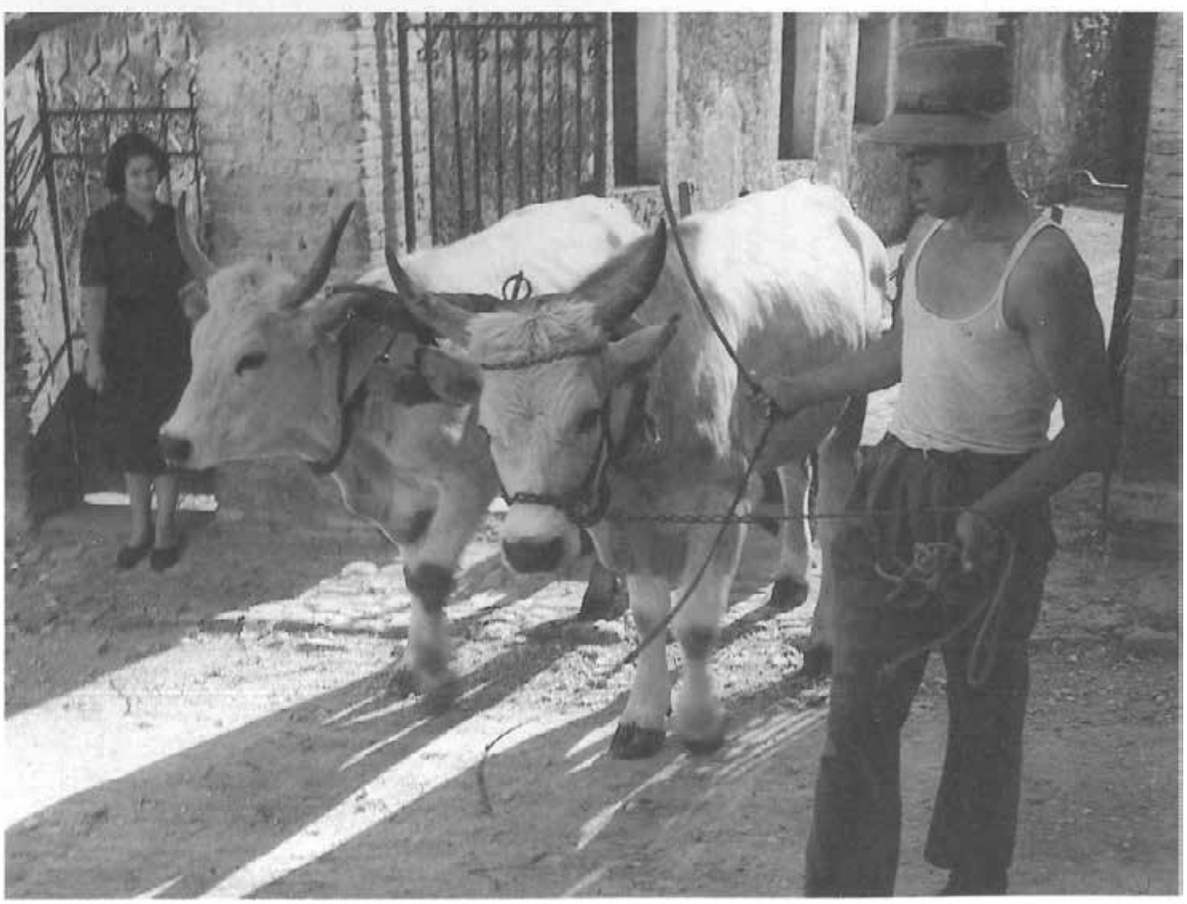
Etnografia e fotografia storica

Angelo Tabaro
Direzione Cultura della Regione Veneto

In questi ultimi anni nel Veneto una maggiore sensibilità per la salvaguardia della memoria e tradizioni locali ha portato ad un sempre più vasto intervento degli Enti Locali, ma anche di numerosi collezionisti privati, nella raccolta, per fini culturali, di immagini fotografiche provenienti sia dagli album di famiglia, sia da fondi fotografici costituiti in decenni di lavoro dagli studi fotografici locali. È una operazione nella quale gli enti territoriali hanno per certi aspetti anticipato una politica nazionale in ritardo rispetto ai bisogni culturali del territorio: nel Veneto molte realtà si sono affacciate alla ribalta in questi ultimi anni a Padova, Verona, Treviso S. Polo di Piave, Ponte di Piave ecc. e le realtà che conservano la fotografia storica sono oggi davvero dei luoghi in cui sono disponibili informazioni significative sui diversi campi dell'attività umana. Le fotografie sono infatti anche reperti di memoria visiva di aspetti socio-culturali scomparsi, di modelli di comportamento, riti, forme di vita: da ciò discende una sempre più vasta tendenza alla utilizzazione delle immagini interessanti ai fini della ricerca etno-antropologica da parte di diverse discipline storiografiche: questo ci indica come sia importante e impellente una ancor maggiore opera di valorizzazione dei fondi di fotografia storica del Veneto. Inoltre, come è noto, il Ministero dell'Istruzione ha recentemente stabilito che la didattica della storia nelle scuole inferiori e superiori debba aprirsi anche allo studio della storia del '900, storia che oltre al documento scritto o archivistico, ha proprio nelle immagini il suo punto di forza per indagini, raffronti, riflessioni: la rivista Fotostorica, è pertanto uno tra gli strumenti che si auspica siano privilegiati dagli insegnanti anche per un uso didattico. Fotostorica in questi anni ha dimostrato infatti di avere tra i suoi originali e principali obiettivi proprio la salvaguardia della memoria veneta tramite le immagini, divenendo dunque utile strumento della politica culturale della Regione Veneto: l'auspicio è che in questa operazione siano ancor maggiormente coinvolti gli assessorati alla cultura delle diverse Province e Comuni del Veneto ma anche Imprenditori e loro Associazioni di categoria, gli Istituti di Credito, le Università. ■

Si ringrazia per la collaborazione

Museo dell'Educazione Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Scienze dell'Educazione
Centro di Pedagogia dell'Infanzia



Giuseppe Mazzotti
Contadino con coppia di buoi
anni '50

La scuola del "Filò"*

Ulderico Bernardi

Affresco rappresentante San Bovo benedicente su un rustico a Villorba (TV). Realizzato nel 1927

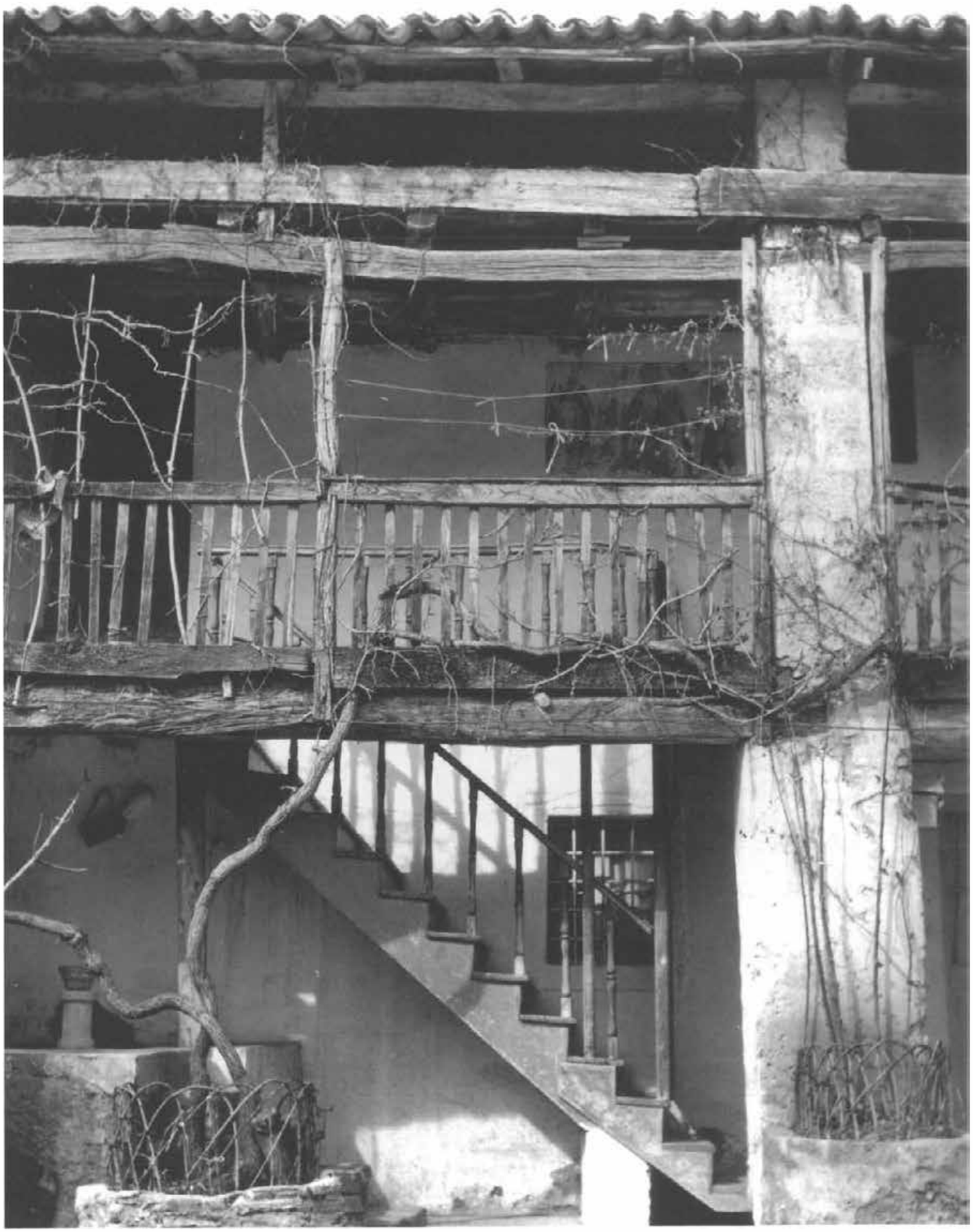
Il lavoro contadino ha pagato la prima industrializzazione, quella meccanica sul finire del secolo passato, e la seconda rivoluzione industriale, nel secondo dopoguerra, con l'automazione. Schiere di emigranti verso le Americhe prima, e legioni di addetti alla catena di montaggio poi, hanno lasciato le campagne e affollato le fabbriche.
Lasciavano nelle case sui campi i loro vecchi e tutto un patrimonio di esperienze ormai inutili davanti al progredire della plastica, allo scialo di energia a basso costo che muoveva ogni macchina indifferente all'andamento delle stagioni. Erano figli dell'età dell'aratro uomini e donne che avevano imparato a conoscere fin da bambini le diverse qualità dei legni e delle erbe, e i loro usi.
Quelle stesse mani che guidavano i buoi nell'aratura avevano costruito il giogo cavandolo da un unico pezzo di legno di noce o di acero campestre. Avevano prodotto il rastrello, accaparrandosi i diversi legni necessari: un ramo liscio di salice, in pianura, o di nocciolo in collina, per fare il manico. Meglio leggero che non fa sudare le mani e allevia la fatica. Per il pettine andava bene l'olmo, resistente all'usura. Infine, per i denti dei buoni pezzi di acacia in pianura, o di corniolo nelle terre alte, capaci di durare una vita senza consumarsi nelle fienagioni. Li costruivano la sera, nella stalla, specie d'inverno nelle interminabili serate al filò, dove altri intrecciavano il vimine, le donne cucivano e rammendavano, e qualcuno apprestava le attrezzature per l'allevamento dei piccoli animali, colombaie, arnie. Il confronto con i vicini in visita stimolava a far meglio, a cercare l'incastro più robusto e meno evidente, a studiare i legni più sani e ben stagionati. Poco a poco emergevano le tendenze: c'era chi si dimostrava più bravo a lavorare il legno, chi a mestieri di meccanica o più delicati.
Quando l'evolvere dei tempi lo ha consentito, dalle scuole di manualità contadina sono emerse legioni di piccoli imprenditori, capaci talvolta di crescere fino alla grande industria di oggi.
Di qui è venuta la minuta e diffusa industrializzazione delle Venezie, da questo patrimonio di risorse umane finalmente emancipato dalle strettezze dell'autoconsumo e da quella esosa supremazia borghese che aveva ignorato la cultura contadina e svilito la sapienza tradizionale nella subalternità.
Vent'anni fa tutto sommato, il quadro era ancora questo pochi operai concentrati nelle grandi fabbriche a Marghera, a Valdagno, a Monfalcone, e un esercito di contadini duramente impegnato a conquistare il pane.
Poi in dieci, quindici anni, la grande trasformazione la fine di un'epoca, la liquidazione delle mezzadrie, il dilagare della vocazione imprenditoriale nei mille laboratori artigiani e nelle centinaia di piccole fabbriche all'ombra del campanile del paese.
Le macchine hanno liberato l'uomo di molte fatiche per il pane, che incorpora oggi una minore quantità di sacrifici.
Ora, mentre il lavoro dell'uomo che guidava i buoi e l'aratro per aprire la terra al seme è compiuto in massima parte da una macchina.
Ora, che la fatica e il gesto largo del seminatore sono a loro volta sostituiti da una macchina, mentre la schiena il sudore e l'ansia del falciatore hanno trovato il loro sostituto meccanico.
Anche il peso del sacco di grano non grava più sulle spalle del mugnaio, e le braccia che impastavano quintali di pane la notte, regolano solo i tempi elettrici di un forno che si arrangia a cuocere quello che altre macchine hanno formato.
Ma oggi come trent'anni fa, come diecimila anni fa, quando forse fu inventato da un cacciatore fattosi contadino, il pane incorpora ancora, con il sole e la pioggia, con l'acqua e i sali della terra feconda, la sapienza dell'uomo e lo spirito del suo Creatore. ■

* Da Ulderico Bernardi, "*Paese Veneto*", Edizioni del Riccio, Firenze, 1986.

La casa rurale

La casa rurale

Giulio Marino
Abitazioni rurali nel bellunese
anni '20



Giuseppe Mazzotti
Abitazione rurale nel bellunese
anni '60

Giuseppe Fini
Abitazione rurale nell'alto trevigiano
anni '50-'60

Rustico tradizionale e famiglia patriarcale a Postioma (TV)
1910 ca.

Giuseppe Mazzotti
Abitazione rurale
anni '60

Abitazione rurale con stalla e fienile a Postioma (TV)
anni '60

Attilio Barbon
Baracca militare del 1915/18, adibita ad abitazione, a Varago sul Piave (TV)
anni '20

Giuseppe Fini
Abitazione rurale nel bellunese
anni '60

Una stalla a Postioma (TV)
anni '60

Giuseppe Fini
Il focolare
anni '50-'60

Giuseppe Fini
Il lavatoio per i piatti
anni '50-'60

La famiglia

La famiglia

Giulio Marino
Famiglia patriarcale a Fregona (TV)
1910 ca.

Zaccaria Dal Secco
La follatura dell'uva - Nervesa (Tv)
anni '30

Attilio Barbon
Gruppo famigliare a Varago di Maserada (TV)
anni '20

Gruppo famigliare a Postioma (TV)
anni '60

Gruppo famigliare a Postioma (TV)
anni 1900-1910

Gruppo famigliare
anni '60

Gruppo famigliare a San Pietro di Faletto (TV)
anni '40

Coppia di anziani contadini a San Pietro di Faletto (TV)
anni '50

Attilio Barbon
Anziani contadini di Varago di Maserada (TV)
anni '20

Due bambini con la madre
anni '40

Gruppo famigliare in posa durante la vendemmia
anni '60

Il lavoro

Il lavoro

Giuseppe Mazzotti
La fienagione
anni '60

Giuseppe Mazzotti
La lavorazione dell'uva
anni '60

Giuseppe Mazzotti
La vendemmia
anni '60

L'aratura
1915/18

Giuseppe Fini
L'aratura
anni '20

Giuseppe Mazzotti
La raccolta delle pannocchie
anni '60

L'uccisione del maiale a San Pietro di Faletto (TV)
anni '70

Giuseppe Mazzotti
Il vigneto pronto per la vendemmia
anni '60

Giuseppe Mazzotti
Il ricovero del fieno
anni '60

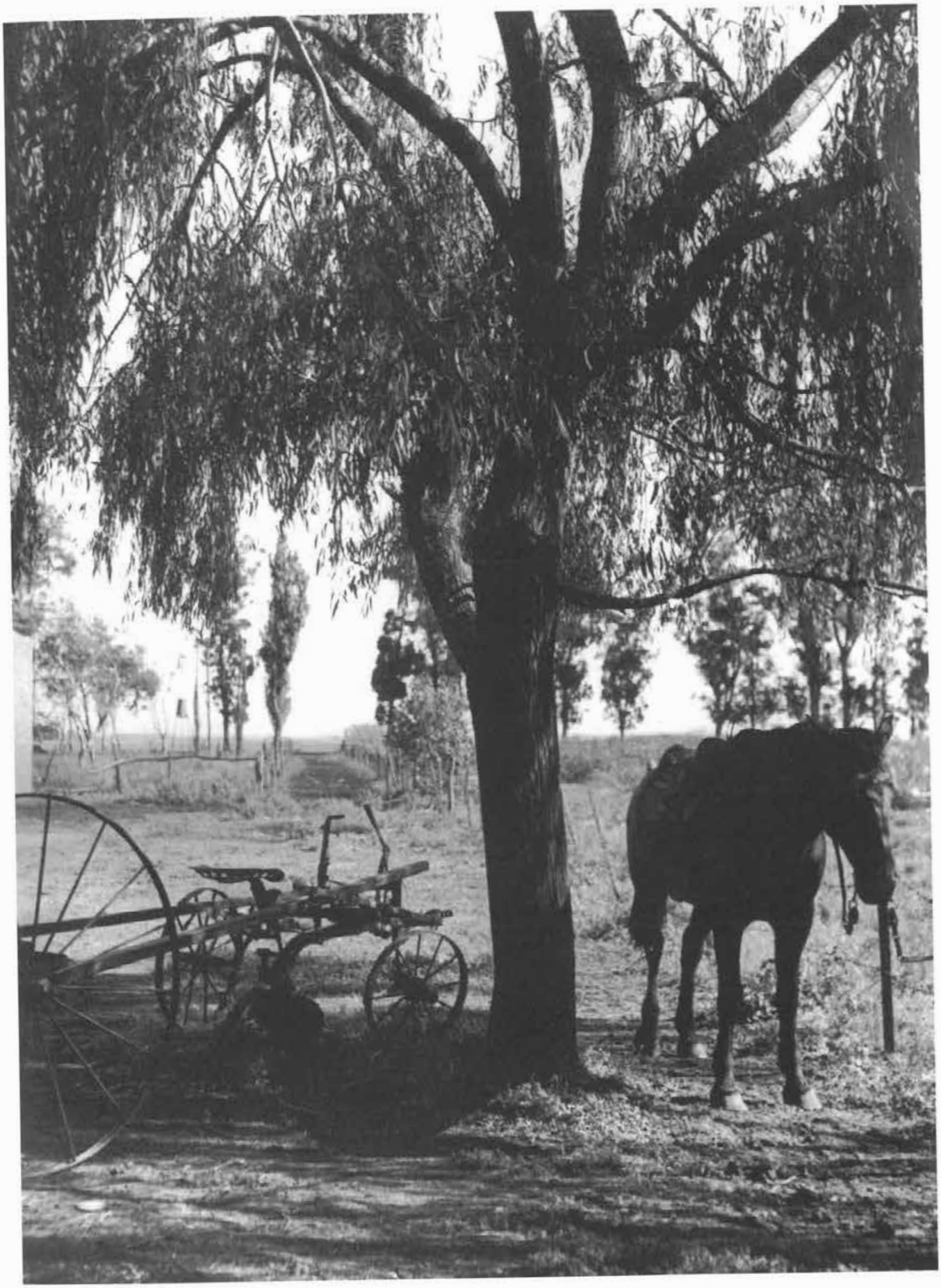
Al lavatoio a San Pietro di Faletto (TV)
anni '60

Gli animali

Gli animali

Domenico Springolo
Al ritorno dal pascolo
primo '900

Giuseppe Mazzotti
Buoi sull'alzaia del fiume Sile
anni '50



Giulio Vecchiato
La campagna a Marcon (VE)
anni '60

Coppia di buoi al lavoro a San Pietro di Faletto (TV)
anni '60

Gruppo famigliare e animali domestici a Postioma (TV)
anni '50

Concorso bovino
anni '40

Pecora e agnello
anni '40

Giuseppe Mazzotti
Contadino con coppia di buoi
anni '50

Allevamento di conigli
anni '40

Animali domestici sull'aia
anni '50

Il costume

Il costume

Giuseppe Mazzotti
Donne e bambine durante una festa nel bellunese
anni '30

Zaccaria Dal Secco
Donne e bambini in posa durante una festa a Nervesa della Battaglia (TV)
anni '30

Donna in posa con il rastrello
anni '60

Ragazze di ritorno dalla fontana a Valmareno (TV)
primo '900

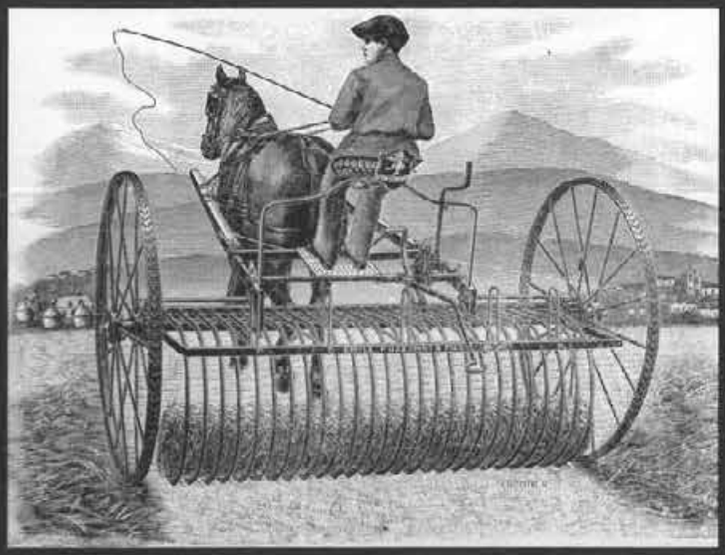
Sbozzolatrici
anni '20

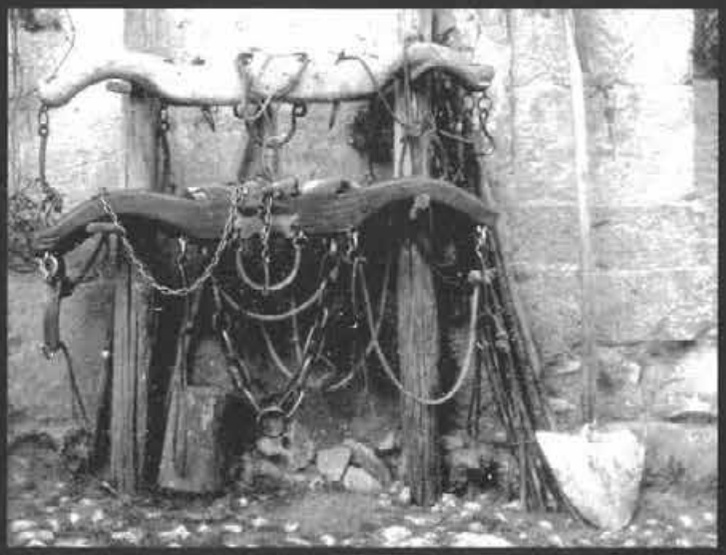
G. Grevenbrock
Contadina trevigiana (stampa settecentesca)

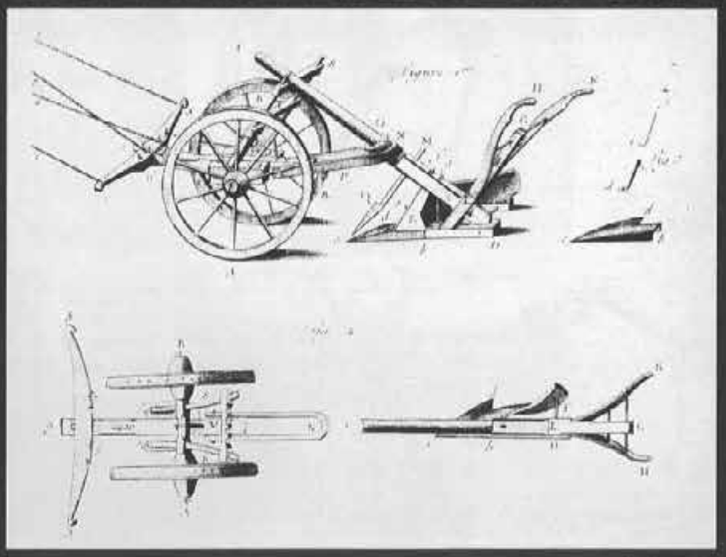
Giuseppe Mazzotti
Ragazze in posa durante una festa
anni '30

Aldo Cenedese
La festa dell'uva a Ponte di Piave (TV)
anni '30

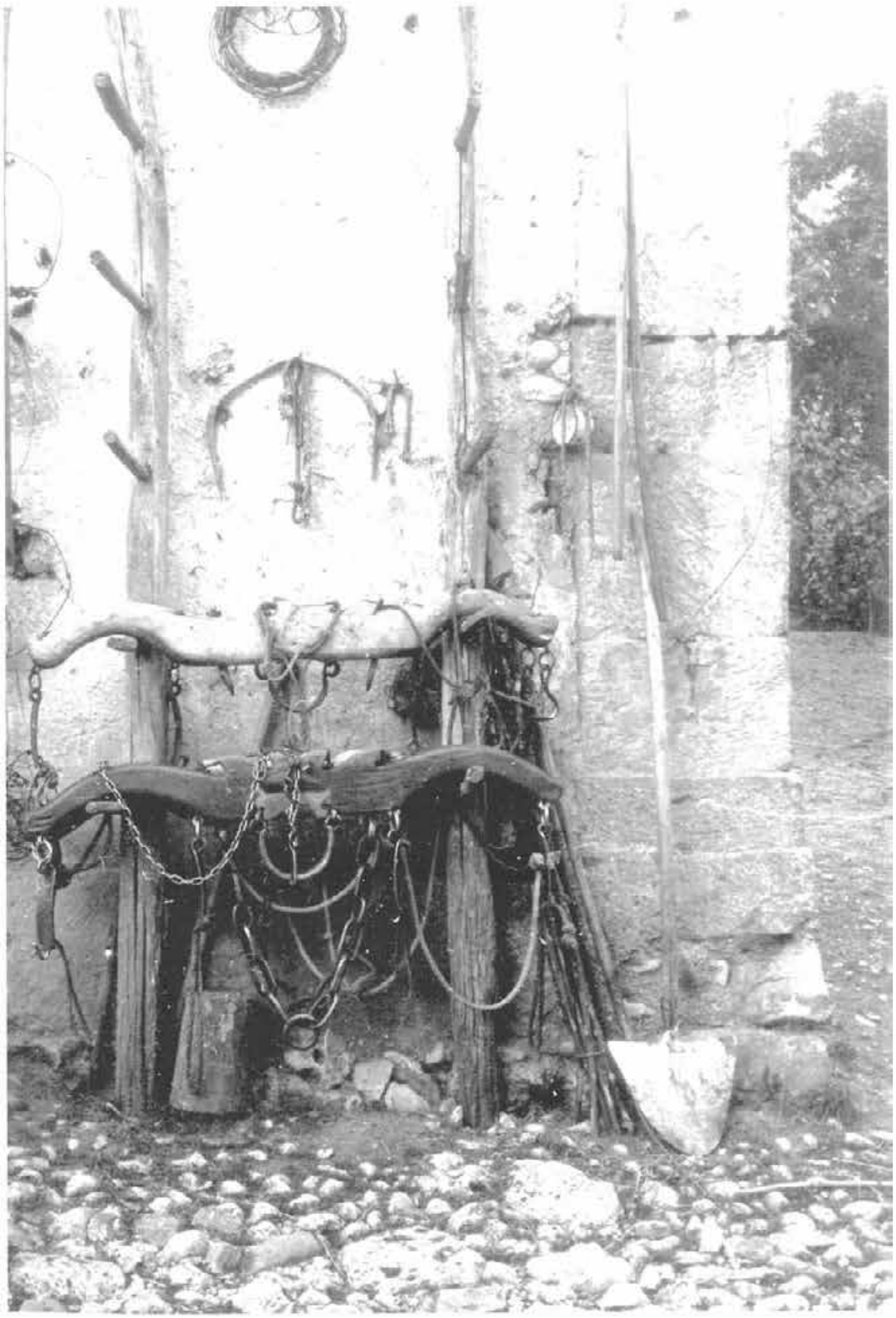
Gli strumenti



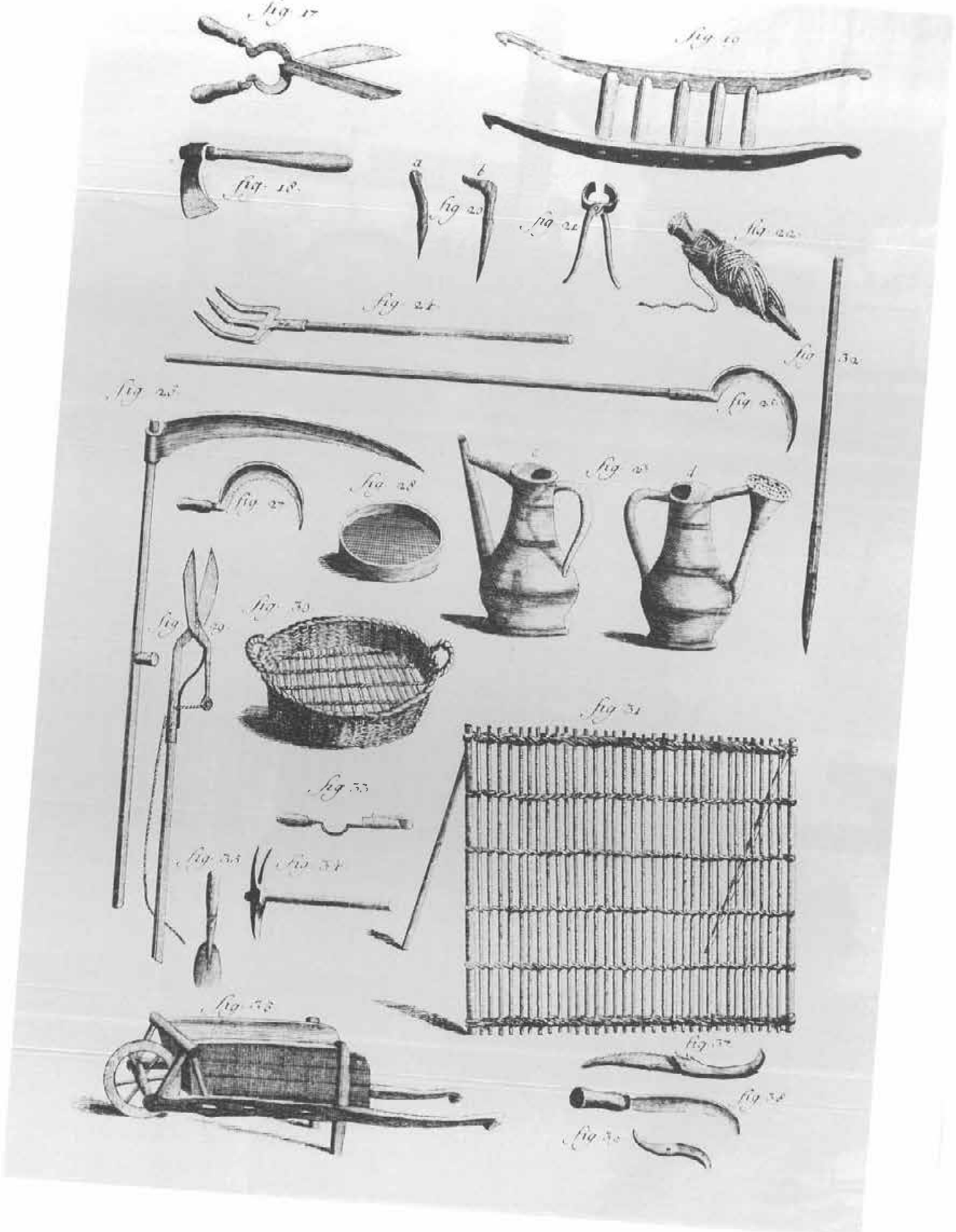




Gli strumenti

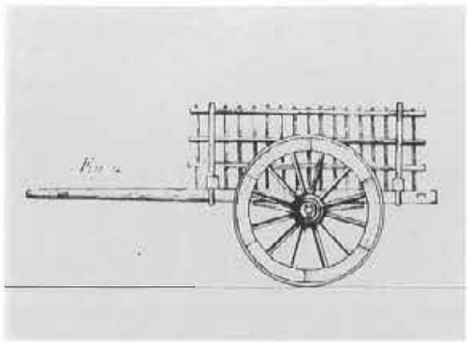


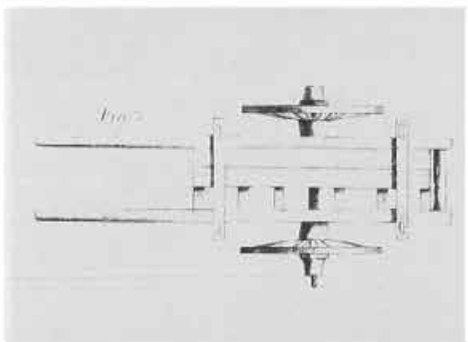
Giuseppe Mazzotti
Gioghi per buoi
anni '60

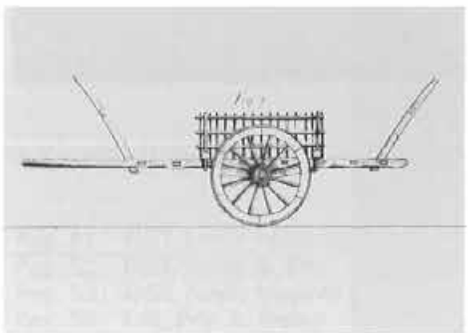


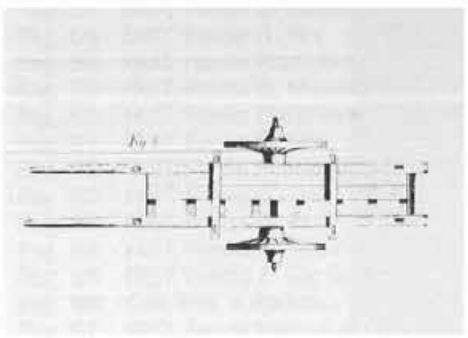
Gli attrezzi del contadino
da "Planches pour l'Encyclopedie"

Giuseppe Mazzotti
Il torchio per l'uva
anni '60

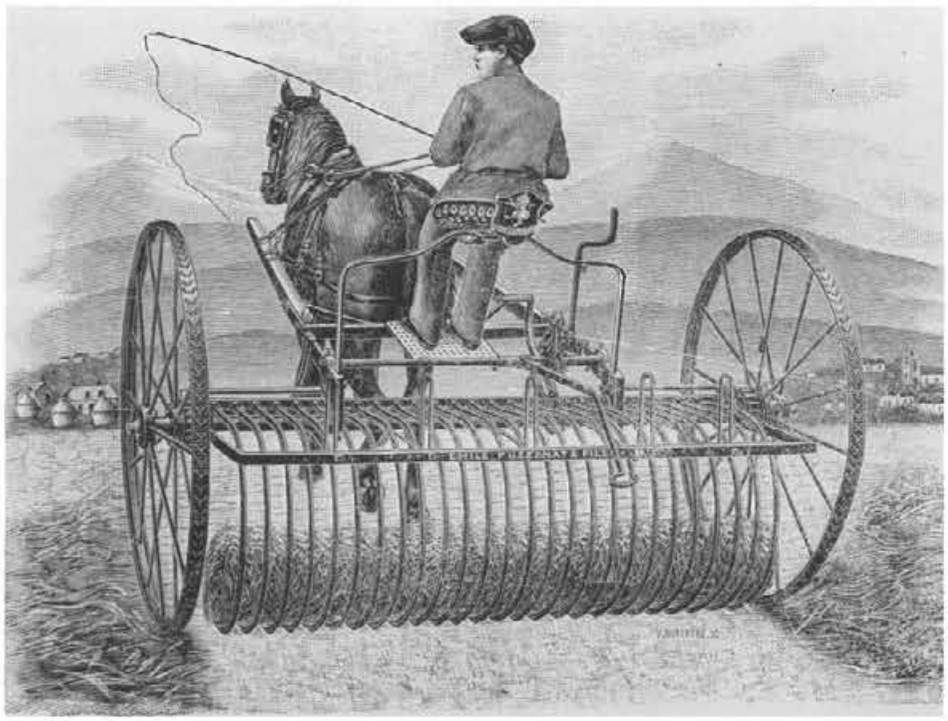






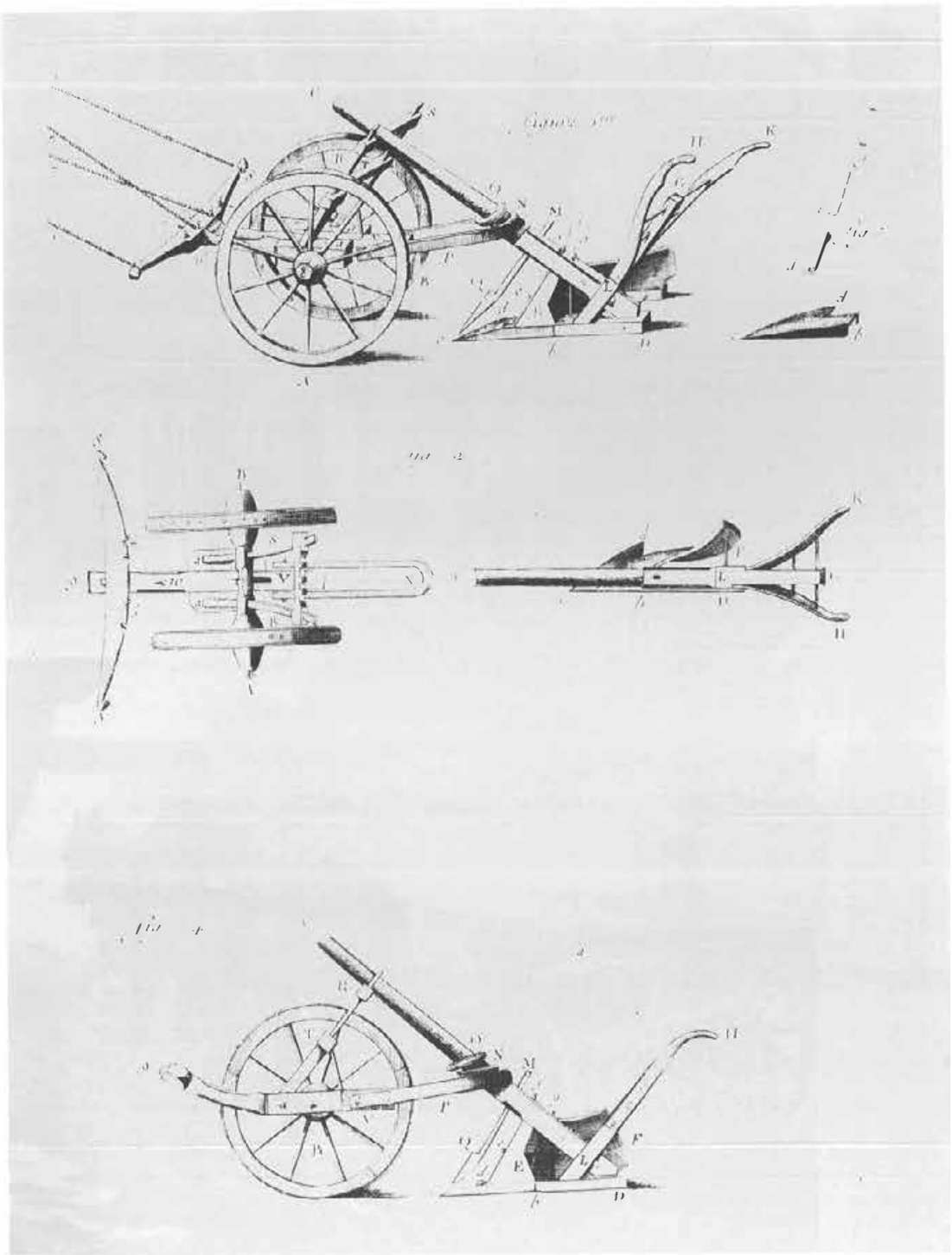


Disegni di carri del '700
da "Planches pour l'Encyclopedie"



Rastrello

Seminatrice



Aratri. Schema della struttura
da "Planches pour l'Encyclopedie"

Giuseppe Fini
Gli strumenti della massaia in una cucina rurale
anni '60

Referenze fotografiche

Pag. 51 FAST. Fondo Postioma
Pag. 52 FAST. Fondo G. Fini
Pag. 53 FAST. Fondo Mazzotti
Pag. 54 Coll. Priv. A. Favaro
Pag. 56 FAST. Fondo G. Marino
Pag. 57 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 58 FAST. Fondo G. Fini
Pag. 59 FAST. Fondo Postioma
Pag. 59 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 60 FAST. Fondo Postioma
Pag. 61 FAST. Fondo G. Fini
Pag. 62 FAST. Fondo Postioma
Pag. 62 FAST. Fondo G. Fini
Pag. 62 FAST. Fondo G. Fini
Pag. 64 FAST. Fondo G. Marino
Pag. 65 FAST. Fondo Z. Dal Secco
Pag. 66 Coll. Priv. A.Barbon.
Pag. 67 FAST. Fondo Postioma
Pag. 67 FAST. Fondo Postioma
Pag. 68 FAST. Fondo IPSA
Pag. 68 FAST. Fondo SPF
Pag. 69 FAST. Fondo SPF
Pag. 69 Coll. Priv. A. Barbon.
Pag. 70 Coll. Priv. A. Favaro
Pag. 70 FAST. Fondo IPSA
Pag. 72 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 73 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 74 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 75 FAST. Fondo Azzalini
Pag. 75 FAST. Fondo G. Fini
Pag. 76 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 76 FAST. Fondo SPF
Pag. 77 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 78 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 78 FAST. Fondo SPF
Pag. 80 Coll. Priv. A. Favaro
Pag. 81 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 82 Coll. Priv. A. Favaro
Pag. 83 FAST. Fondo SPF
Pag. 84 FAST. Fondo Postioma
Pag. 84 Museo Educazione UNIPD
Pag. 85 Coll. priv. A. Favaro
Pag. 85 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 86 Coll. Priv. A. Favaro
Pag. 86 FAST. Fondo SPF
Pag. 88 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 89 FAST. Fondo Z. Dal Secco
Pag. 90 FAST. Fondo IPSA
Pag. 91 FAST. Fondo Valmareno
Pag. 92 FAST. Fondo IPSA
Pag. 92 Biblioteca Museo Correr
Pag. 93 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 94 FAST. Fondo G. Fini
Pag. 96 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 97 Biblioteca Musco Correr
Pag. 98 FAST. Fondo G. Mazzotti
Pag. 99 Museo Educazione UNIPD
Pag. 99 Biblioteca Musco Correr
Pag. 100 Biblioteca Museo Correr
Pag. 101 FAST. Fondo G. Fini

Continuazione dell'articolo di pag. 47

propria opera adottate da Le Corbusier nelle sue pubblicazioni, in un lungo percorso che unisce "l'Esprit Nouveau" a "l'Oeuvre Complète". Come viene sottolineato da Barbara Mazza (p.81), "nella pubblicistica di Le Corbusier peculiare è il rapporto testo\immagine: un rapporto stretto di omologazione, di interdipendenza, di integrazione al fine di esprimere l'idea. (...) Enunciazioni e considerazioni sintetiche, concatenate, espressive al limite dell'aforisma e della formula teorica, apodittiche, dimostrative, talvolta poetiche si integrano e si confrontano con le immagini (...). Il fine è quello di colpire l'attenzione, di produrre effetto shock". Gli esempi presi in esame dall'autrice sono molti. Il capitolo più corposo è però anche il più frammentario: ha il carattere di un inventario, ottenuto dopo un ampio spoglio di riviste e di scritti. Efficace nella sua analisi sistematica, ma certamente ostico sul piano espositivo, rivela la mancanza di una sintesi.
Nel capitolo VII, viene considerato il potere del mezzo fotografico nel processo di qualificazione dello spazio architettonico, a partire da tecniche espositive, come il diorama, che Le Corbusier utilizza soprattutto nell'allestimento di padiglioni – da quello dell'Esprit Nouveau a quello ideato per la Philips . Nuove applicazioni vengono sperimentate anche in edifici come il Padiglione svizzero della Cité Universitaire, dove in una parete della hall viene realizzato un sorprendente "fresque photographique". Ingrandimenti fotografici, riproducenti affreschi di Giotto, vengono introdotti anche nella Cité de Refuge. Barbara Mazza fa notare acutamente come tale utilizzo dell'immagine fotografica risulti complementare all'esibizione dei materiali grezzi in diverse parti degli edifici. L'effetto "brutalista" risulterebbe dall'applicazione integrata di queste componenti. Nella parte finale, vengono analizzate le modalità espressive dell'immagine fotografica nelle pubblicazioni di Le Corbusier dopo il 1930, in opere come "Plans", "La ville radieuse" e particolarmente in "Aircraft. The New Vision", del 1935, opera dal carattere decisamente innovativo, nella quale vengono esibite fotografie aeree di città e paesaggi e immagini di aerei.
E' qui che il maestro, oltre a illustrare la propria predilezione per un'ottica assolutamente nuova, definisce il significato delle immagini in relazione ai moderni ritmi percettivi: "la vision d'avion est la plus calme, la plus règulière, la plus précise qu'on puisse désirer (...) Il n'est, avec l'avion, que le paquebot en mer et la pied du marcheur dans la route, qui permettent ce qu'on pourrait appeler des visions humaines" (p.143). Egli giunge poi a un giudizio definitivo: "Je n'existe dans la vie qu'à condition de voir". Al poème electronique, presentato nel padiglione Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, viene attribuita un'importanza fondamentale, in quanto opera multimediale, frutto di una paziente ricerca. Qui Le Corbusier, regista di un avvenimento sintetico, si serve di immagini fotografiche proiettate, brani filmici, parole, colori, suoni, silenzi, organizzati in sequenze ritmiche, per creare una vera "machine à émouvoir". In maniera analoga si può valutare il Padiglione di Barcellona, - definito da Le Corbusier una "esposizione della pittura senza pittura" - dove interagiscono gigantografie di architetture, opere urbanistiche, murali, disegni, sculture. In questo caso, Barbara Mazza (p.138) fa proprie le parole di Daniel Naegele: "Barcellona segnò il punto terminale dei cinquant'anni di coinvolgimento con la fotografia di Le Corbusier. La trasposizione attraverso la rappresentazione era una strategia che egli impiegò nelle sue pitture, nei suoi libri visivi e nella sua architettura".
Per la ricchezza dei temi e per la capacità di articolare l'analisi su temi insieme incrociati e paralleli questo libro si dimostra di particolare interesse. L'interpretazione si basa su attenti riscontri documentali e mette ordine in un materiale non facilmente controllabile, anche se in alcune parti emergono delle carenze. Talvolta i documenti sembrano prendere il sopravvento; citazioni molto lunghe rendono difficile la lettura. Tuttavia il rigore dell'analisi rimane, sollecitando la nostra curiosità e ipotesi su possibili collegamenti o aperture a ulteriori indagini. Il volume è dotato di una utile bibliografia ragionata. Le 342 immagini presentate offrono una sintesi visiva fondamentale degli argomenti trattati, con confronti puntuali. Bisogna però osservare che se l'impaginazione è accurata e consente di accedere a una lettura critica, la qualità di stampa – e talvolta la scelta di un formato troppo piccolo- non sono invece soddisfacenti. In pubblicazioni di questo genere le immagini dovrebbero costituire un potenziale aggiuntivo che qui non mostra la sua efficacia.
Uno dei pregi maggiori di questo lavoro è quello di relazionare temi specifici – analizzati anche attraverso sottili dettagli- a un ampio contesto storiografico. Giustamente, notevole attenzione è dedicata al problema dell'utilizzo contestuale delle immagini da parte degli storici del Movimento moderno (Giedion e Hitchcock in primo luogo) e alla percezione delle opere architettoniche che questo utilizzo ha contribuito a creare. Come viene sottolineato da Giovanni Fanelli, nell'Introduzione (p.14), attraverso un lavoro paziente di indagine e di interpretazione è stato possibile " valutare quali e quante delle immagini fotografiche volute da Le Corbusier sono diventate icone paradigmatiche atte a creare e consolidare i miti della sua architettura. (...) quali sono le immagini che Le Corbusier ha voluto eleggere a icone della sua architettura e quali invece sono state elette a icone in conseguenza delle scelte degli storici".
Dopo la lettura di questo studio, si comprende ancor di più come la fotografia abbia avuto un ruolo fondamentale nel cogliere con immediatezza lo spirito delle trasformazioni moderne, anche nel tentativo di educare "occhi che non vedono" – come sosteneva Le Corbusier in "Vers une architecture". Il libro di Barbara Mazza cerca, in maniera appassionata, di spingerci a cogliere nelle immagini quella "verité blanche" – espressione di Anatole France scelta come sottotitolo – che sembra la sintesi complessa di tutto ciò che uno sguardo profondo, critico, talvolta spietato, aperto verso il mondo, può fissare.

"Dal tempo/Nel tempo" Antonio Zorzi - Fotografie 1935-1945

Giuseppe Vanzella

Il messaggio che l'esistenza di Antonio Zorzi ci ha lasciato non può essere racchiuso solo in un percorso narrativo fatto di immagini, anche se espressione della sensibilità interiore di un autore che faceva dell'apparecchio fotografico un compagno fedele, in un'ideale e personale significazione estetica. È stata tutta la sua vita a rivelarci l'alto valore spirituale dell'identità di un uomo che seppe sacrificarsi, in un tremendo giorno di passione, per la libertà di un popolo e di una nazione. In una buia, tragica notte tra il 21 ed il 22 aprile del 1945 (giorni difficili e tormentati, indissolubilmente legati alla storia del nostro paese), la sua anima d'uomo e d'artista fu ghermita e strappata dal giovane corpo, da mani senza pace e da occhi senza tempo, mossi solo dalla tenebra della violenza e della disperazione. Nato a Treviso il giorno 8 marzo 1914, dopo una tranquilla adolescenza, normalmente vissuta, si era iscritto alla facoltà di Scienze Economiche a Venezia. Lo scoppio del secondo conflitto mondiale lo trovò già impegnato come ufficiale degli autieri ed all'otto settembre scelse di aderire alla Repubblica Sociale, per meglio appoggiare segretamente il gruppo partigiano Montezemolo, del quale faceva parte. Operando nel delicatissimo ed oscuro ruolo di informatore (era tenente nel II Battaglione Militare Lavoratori di Treviso), aveva anche il compito di fornire falsi documenti di copertura. Una denuncia lo portò ad essere imprigionato il 21 aprile presso il collegio Pio X, proprio nei giorni a ridosso dell'attesa liberazione. Sottoposto ad atroci sevizie dalle famigerate Brigate Nere Cavallin, morirà il giorno successivo, senza rivelare nulla che potesse compromettere l'organizzazione di cui faceva parte. L'eclatante rilevanza del fatto, dovuta all'appartenenza di Antonio Zorzi alle regolari forze della Repubblica di Salò, portò alla tentata dissimulazione del decesso, dichiarato come avvenuto per cause naturali, ma la cosa venne immediatamente alla luce, per il doveroso riconoscimento della sua figura eroica. Sarà una giovane moglie disperata, con al collo un figlioletto in lacrime, a reclamare una verità, pur sempre troppo dura da sopportare. Molto appassionato di fotografia Antonio Zorzi comincerà a guardare attraverso un obbiettivo attorno ai vent'anni, armato di una Rolleiflex e di una Leica, ottenendo fin dalle prime prove degli ottimi risultati. Inserito nel tessuto artistico trevigiano attraverso i rapporti d'amicizia o di conoscenza con Arturo Martini, Giovanni Comisso, Aldo Nascimben, Giuseppe Mazzotti e Bepi Fini, ebbe l'opportunità di esporre i suoi lavori già nel 1935. L'occasione fu la "Mostra del paesaggio e dell'ambiente trevisano", organizzata dallo stesso Mazzotti, in villa Margherita, nell'ambito della X Mostra Trevigiana d'Arte (vedi il catalogo Mostre d'Arte a Villa Margherita. Treviso autunno 1935 XIV Treviso, Tipografia Antonio Vianello 1935). Nella sala dodicesima Antonio Zorzi espose un consistente gruppo di 18 fotografie: Venditrice di fettucce; Venditrice di limoni; Fruttivendola; In piscina; Alla fontana; Lavandaia; Sete; Riposo; In pattuglia; "Fuoco"; Povertà; Controsole; La cupola; Luci; Il disegnatore d'immagini; Giornata di vento; Lavoro e Acqua quieta. Purtroppo dopo una prima collazione, non è stato ancora possibile

Verso il domani
1935-1940
Riproduzione del 2004 da negativo originale, tiratura 2/10

identificare queste immagini tra i suoi negativi (ora facenti parte della Collezione Vanzella/Fondo Antonio Zorzi di Treviso), al fine di creare un preciso percorso creativo. Alla mostra, a cui parteciparono i massimi fotografi professionisti e dilettanti della città e della provincia e come Guido Botter, Aldo Nascimben, Gianni Arsiè e Bepi Fini, fu una importante vetrina dalla quale mettere in luce i risultati della propria attività, sfruttando anche la concomitanza con l'esposizione dei dipinti degli artisti trevigiani. In quegli anni la fotografia stava attraversando un momento di ricerca legato a schemi pittorici, nel continuo confronto con l'arte propriamente detta, in quel "combattimento per l'immagine" che, dalla sua nascita, essa stava ingaggiando con la pittura, nell'agone della creatività. La personale identità dell'autore sarà dunque determinata e la fotografia (come affermerà Marziano Bernardi nel proemio Spiriti e forme della fotografia attuale - in Achille Bologna Come si fotografa oggi Milano, Hoepli Editore 1935) "... dopo aver conquistato un'individualità espressiva e cessato d'essere un succedaneo popolare dell'azione pittorica, abbia assimilato del gusto attuale e risenta di quei modi che contribuiscono a favorire uno specifico clima artistico, il clima del nostro secolo o per dir meglio dell'ora in cui viviamo..." Il testo del Bernardi, molto probabilmente conosciuto da Antonio Zorzi, sarà preciso nel fornire concetti di comportamento etico e di stile in cui il fotografo "... cessa di essere un puro e semplice riproduttore dei modelli offertigli dalla natura, ma su quei modelli esercita prima di tutto un diritto di scelta che rivela un "gusto", quindi di essi si vale per esprimere una sensazione direttamente connessa ad una personale interpretazione del soggetto, e così facendo manifesta un suo proprio temperamento chiaramente riconoscibile... ". Nella culturalmente vivace epoca, successiva al primo conflitto mondiale, sarà particolarmente significativa la pubblicazione dell'annuario Luci ed Ombre (edito dal 1923 al 1934, riepilogo annuale della rivista Il Corriere Fotografico che si stampava a Torino, ed in cui gli stessi Bologna e Bernardi ebbero ruoli

determinanti), validissimo sia nel caratterizzare il percorso storico della fotografia italiana, che nel plasmare le nuove leve di fotografi che vi si affacciarono con entusiasmo. A tale sviluppo contribuì tutta l'editoria fotografica nazionale, come accenna ancheltalo Zannier nel capitolo La "Fotografia Artistica" in Italia tra le due guerre (in Costantini/Zannier Luci e Ombre Firenze, Alinari 1987) "... aveva creato un nuovo genere di fotografi-lettori, desiderosi si apprendere le nozioni elementari, ma al tempo stesso con pretese estetiche..." Lo stesso Antonio Zorzi, dunque, attratto dal fascino indiscusso del mezzo fotografico, tenta di coniugare la propria sincera emotività ad immagini dove il ricercato taglio compositivo, od il motivo sommessamente suggestivo, possano spingere la sua attenzione interpretativa al di là di quel "muro" pressoché invalicabile, rappresentato da un logico provincialismo di riflesso. Se un suo maestro di riferimento può essere considerato il milanese Bruno Stefani (immagini pubblicate in Luci ed Ombre dal 1931 a '34), per certe sue immagini dall'ardito taglio diagonale o per la concessione ad una sorta di "modernità" rappresentata dalla texture offerta dagli incroci tra i fili delle linee elettriche, Zorzi riesce spesso ad essere originale per"... liberarsi dalla propria soggezione documentaria, e diventare, in qualche modo artisticamente espressivo ... di partire, insomma, dal rigore del dato per dominarlo e più o meno consciamente includerlo in una comprensione superiore." (Alberto Rossi Fotografia come arte in Luci ed Ombre 1933). Anche Giuseppe Mazzotti, una delle personalità dell'ambito culturale trevigiano (forse quella che maggiormente ha saputo dare visibilità alla fotografia ed ai fotografi, attraverso le numerose pubblicazioni da lui curate per conto dell'Ente Provinciale del Turismo), seppe rendersi conto della autorevole diversità di Antonio Zorzi dalla pletora di autori dilettanti che operavano nella provincia. La veduta "La torre e le cupole del duomo di Treviso" (pubblicata in Treviso. Piave-Grappa-Montello Novara, Istituto De Agostini 1938), per quel galleggiare brioso di una coltre di nubi primaverili sui tetti della città, si stacca nettamente dal fare puramente documentario delle altre immagini pubblicate, offrendo nel contempo la certezza di una consistente qualità di produzione. Nel taglio circoscritto al particolare di certe immagini e nella sua viva attenzione per elementi normalmente considerati trascurabili di una realtà cosciente, riusciamo a leggere la volontà di andare oltre la certezza del visibile, nella consapevolezza del fatto creativo. E se in alcuni casi egli arriva a trascurare i dettami dello stesso Bernardi, contrari ad un romanticismo iconografico, ancora molto imperante ("...Lo spirito romantico, cacciatore di piacevolezze, estroso, fanciullesco, pronto a entusiasmarsi per gli ampi panorami offerti in facile vista dal buon dio, sognatore d'idilliache quieti o d'aspri contrasti ... è bandito dalla fotografia artistica ..." - Marziano Bernardi Commento in Luci ed Ombre 1927), proponendo immagini di armenti al pascolo in ombrose amenità o di bimbi dallo sguardo estatico (queste, forse, quasi anticipatrici di quell'iconografia Neorealista, che troverà la propria apologia nel decennio post-bellico), sarà sempre per lasciarsi scivolare lungo il pendio di una grande sensibilità, che

Salici
1935-1940
Riproduzione del 2004 da negativo originale, tiratura 3/10

gravata del peso di vivere in una città minuscola, può divenire una soma troppo pesante per chiunque, nel cercare di stracciare il sudario di quel provincialismo avvolgente, di cui si parlava sopra.
La curiosità di quegli anni giovanili lo portò anche a confezionare alcuni reportage sui principali eventi legati all'epopea fascista, tra i quali la memorabile visita di Mussolini a Treviso nel 1938, fatto che scombussolò oltremodo la paciosa tranquillità cittadina (e per ironia della sorte, sarà proprio un suo ben riuscito ritratto del Duce a convincerci di una fiducia mal riposta). Semplici episodi di un fotogiornalismo amatoriale, ma certamente significativi nell'offrirci motivi di riflessione su chi, come lui e troppi altri, avranno la giovinezza e la vita cancellate dalla crudeltà e dai misfatti della guerra. ■

REGIONE DEL VENETO

Giunta Regionale

FOTOTECA del VENETO

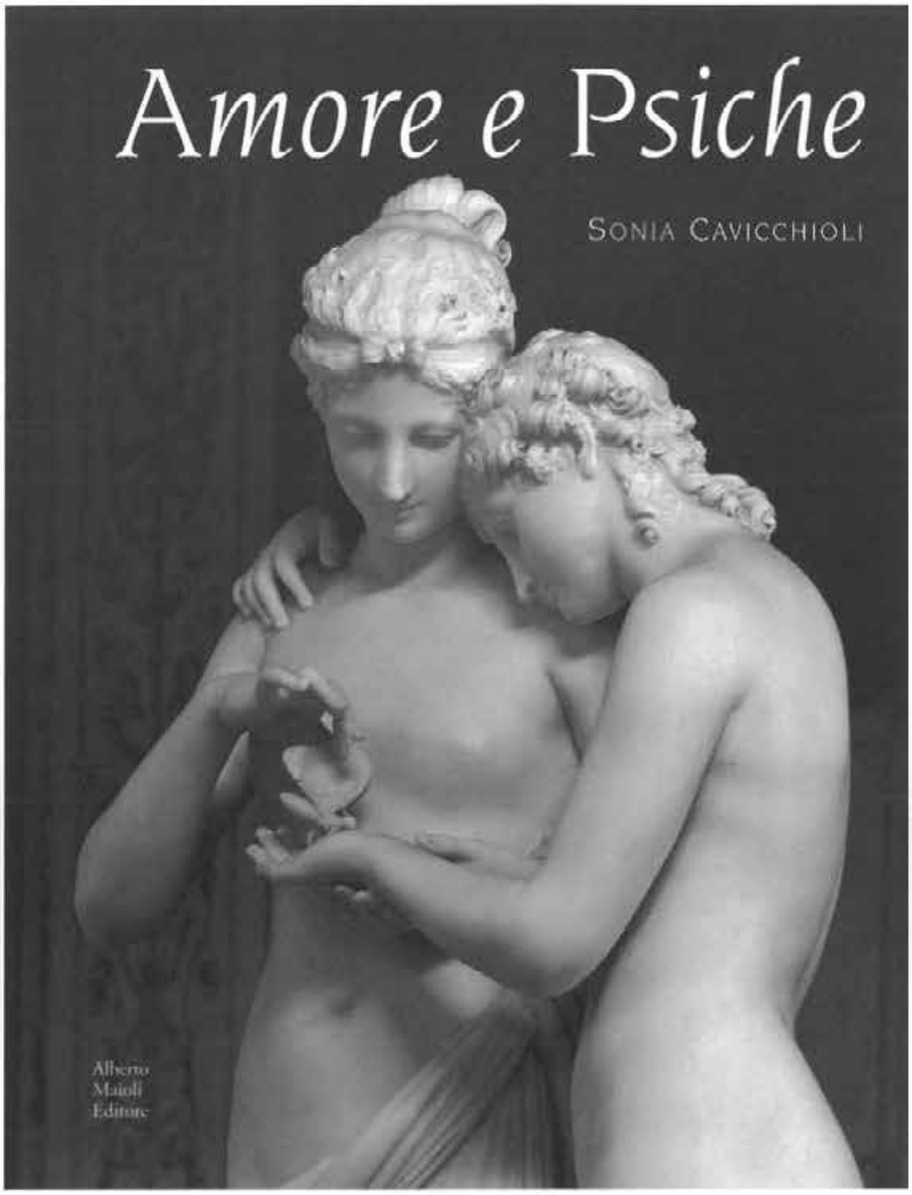
Tomaso Filippi (1852-1948), **Fanciulla con fiasco**, ca. 1900, Mestre, Mediateca Regionale, Fondo Tomaso Filippi

FOTOTECA del VENETO è un progetto finalizzato alla conoscenza, tutela e diffusione del patrimonio di fotografia storica del Veneto

L'iniziativa è compresa nell'ambito delle attività della **MEDIATECA**-Regione Veneto-Direzione Cultura.

Direzione Regionale Cultura
Palazzo Sceriman, Cannaregio 168
31121 Venezia
tel. 041 279 2689
fax. 041 279 2685
cultura@regione.veneto.it

Fototeca del Veneto
Presso Mediateca regionale
Via Carducci 32
30170 Mestre Venezia
tel. 041 980499
fax. 041 5056245



Sonia Cavicchioli

AMORE E PSICHE

Lunga disgressione inserita nella Metamorfosi del latino Apuleio (II secolo d. C.), la favola di Amore e Psiche è il romanzo avventuroso e fantastico di una fanciulla di sconfinata bellezza che fa innamorare Amore stesso.

Nel vasto repertorio offerto dalla tradizione, si sono scelte opere che all'interesse iconografico affiancano la bellezza e il valore artistico.

Per la realizzazione del volume sono state eseguite campagne fotografiche, integrate da materiale proveniente da musei di tutto il mondo. In particolare nel volume figurano riprodotti per la prima volta gli affreschi di Raffaello alla Farnesina, recentemente restaurati, e alcuni cicli - come quello di Perin del Vaga in Castel sant'Angelo a Roma, di Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova, le vetrate del Castello di Ecouen in Francia, le incisioni di Max Klinger - sono riprodotti con un'abbondanza di particolari davvero eccezionali.

L'Autrice del volume è di Modena, e ha rapporti di collaborazione con le Università di Bologna e di Siena, oltre che con la Soprintendenza di Bologna.

A.M. ALBERTO MAIOLI EDITORE

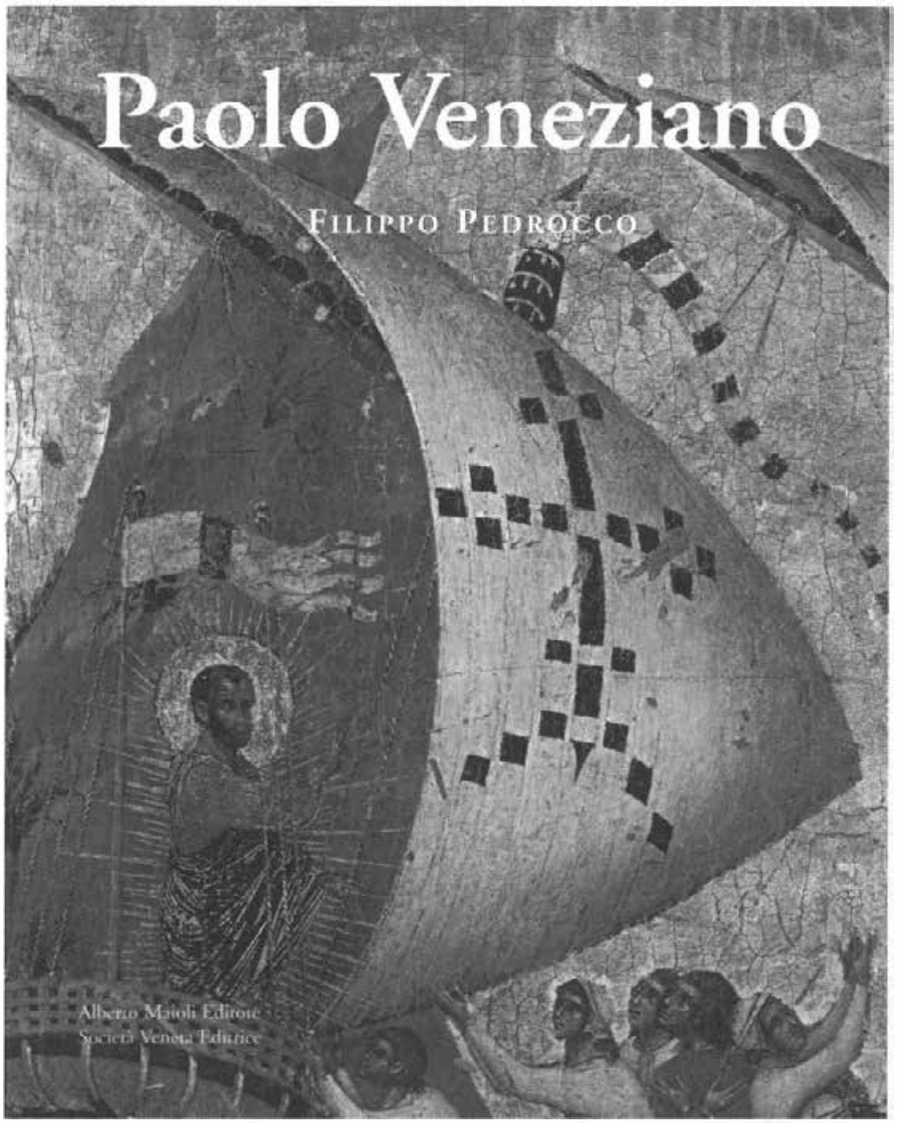
COLLANA LIBRI ILLUSTRATI

Cartonato Formato 24x30 cm - pagine 256 - 172 Illustrazioni a colori e in bianco e nero rilegato con sovracoperta

Prezzo € 75 - ISBN 88-87843-07-4

Distribuzione CDA Consorzio Distributori Associati - Bologna

per il Veneto, Friuli e Trentino - ANGELO VECCHI & C. srl - 35010 LIMENA Padova



Filippo Pedrocco

PAOLO VENEZIANO

Sono trascorsi oltre trent'anni dall'ultima estesa monografia dedicata alla figura di Paolo Veneziano, che ne consacrava definitivamente la figura come quella di un assoluto protagonista della civiltà artistica lagunare del Trecento, un anello di congiunzione indispensabile per comprendere il sottile passaggio dal mondo della configurazione dai contorni bizantini a quello più propriamente gotico.

Il contesto in cui si muove Paolo è quello della cultura veneziana del Trecento, la cultura artistica di una città che si affaccia sul mare Adriatico, e quindi guarda verso Oriente, ma nello stesso tempo non perde di vista tutto il fermento artistico che viene dalla terraferma, e che in quel periodo trova la massima espressione nel ciclo giottesco degli Scrovegni a Padova.

Questa monografia, scritta da uno dei maggiori esperti dall'arte veneta, si propone come un'esauriente analisi del percorso artistico di Paolo. È corredata da un catalogo con ampie schede descrittive delle opere autografate e da un elenco di quelle attribuite. Il corredo illustrativo permette una lettura approfondita delle opere anche attraverso una vasta gamma di particolari. L'autore, Filippo Pedrocco, è direttore del Museo del Settecento veneziano di Cà Rezzonico, e autore di numerose opere sull'arte veneta.

A.M. ALBERTO MAIOLI EDITORE in coedizione con
S.V.E. Società Veneta Editrice

COLLANA LIBRI ILLUSTRATI

Cartonato Formato 24x30 cm - pagine 216 - 172 Illustrazioni a colori - rilegato con sovracoperta
Prezzo € 63 - ISBN 88-87843-17-1

Distribuzione CDA Consorzio Distributori Associati - Bologna
per il Veneto, Friuli e Trentino - ANGELO VECCHI & C. srl - 35010 LIMENA Padova

LIBRERIE DOVE SI PUÒ ACQUISTARE "FOTOSTORICA"

Libreria Einaudi
Via Coroneo, 8, 34133 **Trieste**

Libreria Minerva
Via S. Nicolò, 20, 34121 **Trieste**

Libreria Antonini
Via Mazzini, 16, 34170 **Gorizia**

Libreria Tarantola
Via Vittorio Veneto, 20, 33100 **Udine**

Libreria Moderna Udinese
Via Cavour, 13, 33100 **Udine**

Libreria Friuli
Via dei Rizzani, 1/3, 33100 **Udine**

Libreria Rinascita
Via G. Verdi, 48, 34074 **Monfalcone (GO)**

Libreria Tarantola
Via Roma, 27/A, 32100 **Belluno**

Libreria Sovilla
Corso Italia, 118, 32043 **Cortina d'Ampezzo (BL)**

Libreria Pilotto
Via Tezze, 18, 32032 **Feltre (BL)**

Libreria Minerva
Piazza XX Settembre, 22/A, 33170 **Pordenone**

Libreria Al Segno
Via del Forno, 2, 33170 **Pordenone**

Libreria Canova
Via Calmaggiore, 31, 31100 **Treviso**

Libreria Marton
Corso del Popolo, 40, 31100 **Treviso**

Libreria Canova
Via Cavour, 6/B, 31015 **Conegliano (TV)**

Libreria Quartiere Latino
Via 11 Febbraio, 34, 31015 **Conegliano (TV)**

Libreria Mondadori
Piazza Insurrezione, 3, 35139 **Padova**

Libreria Feltrinelli
Via S. Francesco, 7, 35121 **Padova**

Libreria Pangea
Via S. Martino e Solferino, 106, 35141 **Padova**

Libreria Draghi
Via Cavour, 17/19, 35139 **Padova**

Libreria Galla 1880
Corso Palladio, 11, 36100 **Vicenza**

Libreria Palazzo Roberti
Via J. da Ponte, 34, 36061 **Bassano del Grappa (VI)**

Libreria La Bassanese
Via J. da Ponte, 41, 36061 **Bassano del Grappa (VI)**

Libreria Ghelfi Barbato
Via Mazzini, 21, 37121 **Verona**

Libreria Rinascita
Corso Porta Borsari, 32, 37121 **Verona**

Libreria Cortina
Via A. Mario, 10, 37121 **Verona**

Libreria Goldoni
Calle dei Fabbri, 4742/43, 30124 **Venezia**

Libreria Feltrinelli
Via Ugo Foscolo, 1/3, **Milano**

Libreria Feltrinelli
Corso Buenos Aires, 20, **Milano**

Libreria Feltrinelli
Via Manzoni, 12, **Milano**

Libreria Feltrinelli
Via Mazzini, 20, **Brescia**

Libreria Leggere
Via Don L. Palazzolo, 21, **Bergamo**

Libreria Feltrinelli
Via Cerretani, 30, **Firenze**

Libreria Marzocco
Via Martelli, 6, **Firenze**

Libreria Feltrinelli
Via Banchi di Sopra, 64/66, **Pisa**

Libreria Feltrinelli
Piazza Ravegnana, 1, **Bologna**

Libreria Feltrinelli
Via Battisti, 17, **Modena**

Libreria Fiaccadori
Via Al Duomo, 8, **Parma**

Libreria Feltrinelli
Via XX Settembre, 233/r, **Genova**

Libreria Feltrinelli
Piazza Castello, 17, **Torino**

Libreria Feltrinelli
Via V. Emanuele Orlando, 75, **Roma**

Libreria Montecitorio
Piazza Montecitorio, 59, **Roma**

Libreria Feltrinelli
Via S. Tommaso d'Acquino, 70, **Napoli**

Libreria Guida A
Via Port'Alba, 20/22, **Napoli**

Libreria Il Manifesto
Via Tomacelli, **Roma**

Cierre Distribuzione Editoriale
Via Ciro Ferrari, 5 - 37060 Caselle di Sommacampagna - Verona
tel. 045/8581820 fax 045/8589609 - www.cierrenet.it - E mail: distribuzione@cierrenet.it

Per abbonarsi

Si può sottoscrivere l'abbonamento a 4 numeri della Rivista, a partire dal numero di giugno 2004, versando € 49,06 a mezzo assegno bancario/circolare o con bonifico sul c/c n. 190339 presso Banca Popolare di Vicenza, ABI 5728 - CAB 62151 oppure con versamento sul c/c postale n. 33993353 (S.V.E. srl)

Per informazioni

SVE - Tel. e Fax 0423.870207 - Indirizzo e-mail: info@fotostorica.com - http: \\www.fotostorica.it

Carlo Luciano Bonaparte

Iconografia della Fauna Italica per le quattro classi degli Animali Vertebrati

a cura di
Alessandro Minelli
e **Augusto Vigna Taglianti**

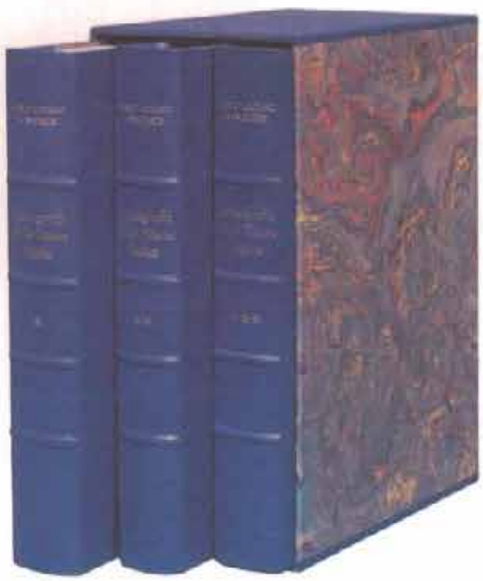
Opera promossa dal
Ministero dell'Ambiente,
Direzione per la Conservazione
della Natura
in occasione del bicentenario
della nascita
di Carlo Luciano Bonaparte

Formato 24 x 34 cm
3 volumi indivisibili rilegati in mezza tela con rivestimento di copertina in carta acquarello con stampa marezzata, custoditi in cofanetto rivestito in tela
ISBN 88-8409-068-7
¤ 270,00

Volume I - saggi scientifici di introduzione e 185 tavole a colori, pagine 460

Volume II e III - testo in anastatica, pagine 560 in ogni volume

L'opera fu pubblicata a dispense tra il 1832 e il 1841 in trenta fascicoli: ciascun fascicolo comprendeva il testo e le tavole relativi ad un numero variabile di specie, di regola appartenenti a più di una classe zoologica.



L'AUTORE

Carlo Luciano Bonaparte, principe di Canino, è figlio di Luciano Bonaparte, fratello di Napoleone Bonaparte, di cui è quindi nipote diretto. Nato nel 1803 e morto a Roma nel 1857, è stato uno dei più importanti zoologi dell'Ottocento e ha pubblicato quest'opera nel corso di circa 10, anni a dispense, dedicandola a Leopoldo II Granduca di Toscana.

I CURATORI

Alessandro Minelli è docente di Zoologia all'Università di Padova.

Augusto Vigna Taglianti è docente di Zoologia all'Università "La Sapienza" di Roma e presidente del Comitato per la Fauna Italiana.

EDIZIONI CANOVA
viale Luzzatti, 10 - 31100 Treviso
tel. **0422 262397-298163** - fax **0422 433673**
casella postale **252** - c/c postale **156315**
internet
www.canovaedizioni.it
e-mail
info@canovaedizioni.it
amministrazione@canovaedizioni.it
redazione@canovaedizioni.it